MARISOL GARCÍA

CANCIÓN VALIENTE

1960-1989 TRES DÉCADAS DE CANTO SOCIAL Y POLÍTICO EN CHILE

CANCIÓN VALIENTE

1960-1989

Tres décadas de canto social y político en Chile

Marisol García

1.ª edición: julio, 2013

© Marisol García, 2013
© Ediciones B Chile, S. A., 2013
Avda. Las Torres 1375-A Huechuraba - Santiago, Chile
www.edicionesb.cl

Registro de Propiedad Intelectual: 230334

ISBN DIGITAL: 978-956-9339-06-6

Diseño: Francisca Toral
Maquetación ebook: Caurina.com

Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones establecidas en el ordenamiento jurídico, queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del *copyright*, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo públicos.

Porque de nada me sirve
cantar para mis adentros.

Osvaldo Torres

Escribir una canción de protesta es meterse en problemas, y es ese sentido del riesgo lo que le da al género su vitalidad.

Dorian Lynskey

Contenido

Portadilla
Créditos
Cita

Introducción
1
2
3
4
5
6
Guía para la lectura
Capítulo 1
Playlist
Hojas de medio pliego
Violeta Parra, al centro de la injusticia
«Contar y cantar las cosas de chile»
Quelentaro, la copla indignada
Festivales de poncho y frac
Capítulo 2
Playlist
El rock chileno
Rebeldes y rebels. Los coléricos cantan en inglés
La subversión de liberarse
Persistir como excepción
Rock y Nueva Canción
Capítulo 3
Playlist

No existe en nuestra historia musical
El cantautor como brújula
Un canto en oposición a otro
La canción como panfleto, y qué
Cantatas: gran formato para grandes mensajes
Músicos al poder
«El desU.P.elote» y otros cantos derechistas
«Y tú vendrás marchando junto a mí»
Cuecas allendistas
Capítulo 4
Playlist
Constreñida por definición
De la prisión al destierro
París no era una fiesta. Quilapayún, Isabel y Ángel Parra
Alerta, memoria, crónica
Grupos formados en el exilio
El retorno. Vuelvo amor, vuelvo vida
Canción prisionera
Un disco de exilio hecho en Chile
Repartidos por el mapa
Capítulo 5
Playlist
Fue un rock bajo vigilancia
Cantar como un deber moral. El ejemplo de Congreso
Sin imitar. Sol y Medianoche y Los Jaivas
Capítulo 6
Playlist
Antes de comenzar

La memoria sospechosa. Influencias y referentes
Antes modestos que tajantes
Hits y antihits. La red en vivo como refugio
Los espacios del Canto Nuevo
El canto popular-popular
Lo que no se publicó. Canciones como crónicas
Del hombre nuevo al chileno medio
La censura de la alegría. Cantar los lamentos
Adiós a la peña. El Canto Nuevo en transición
«A puro pan, a puro té»
Cueca-sola: pañuelos por la denuncia
Capítulo 7
Playlist
Que se asome
«Promover valores»
Vocación de rebeldes
Subversión en horario estelar
Pantalla plana. Censura en televisión
La música del Sí y del No
Capítulo 8
Playlist
Largas décadas
El «pataleo protestante»
Los Prisioneros: quedar mal
Un punk sin mohicanos
Rap a la chilena: aindiao, choreja
Agradecimientos
Entrevistas y consultas directas
Fuentes impresas y audiovisuales

Introducción

1

En todo estudio sobre la canción política latinoamericana surge la misma cita. Es una frase que Víctor Jara escribió meses antes de su asesinato, y la fuerza de su verdad supera nuestra alergia a la redundancia; así es que aquí va, otra vez:

> «Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva».

El verso cierra "Manifiesto", composición fechada en 1973, cuando en Chile un agitado debate artístico y social obligaba a definiciones precisas. En esa canción con título de legado, el creador ñublense trazó un delineado artístico que ha sido de inmortal referencia póstuma, por versos como «yo no canto por cantar / ni por tener buena voz: / canto porque la guitarra / tiene sentido y razón».

"Manifiesto" iba a ser parte de un álbum, *Tiempos que cambian*, que el Golpe de Estado dejó trunco[1]. Su difusión póstuma sorprendió por el contenido profético de parte de la cuarta estrofa: «El canto tiene sentido / cuando palpita en las venas / del que morirá cantando / las verdades verdaderas».

En sus últimos años de vida, Víctor Jara se sabía encabezando, junto a otros músicos, un movimiento renovador con nombre de institución: Nueva Canción Chilena. Pero meses antes de su asesinato pareció acelerarse en él un sentido de urgencia. Cuando ya tenía más de una decena de discos grabados (entre propios y en colaboración), el músico y hombre de teatro quiso recordar con "Manifiesto" que el espíritu que le daba forma al desasosiego social suyo y de sus compañeros era, en esencia, una actitud, y no un momento, una tendencia ni una lista de nombres.

De esa actitud intenta ocuparse este libro.

---

1 Su contenido apareció más tarde en compilados y antologías.

2

Existió canción nueva, canción valiente, ya en los inicios de nuestra república. Son cientos las cuecas, los cantos a lo humano y las tonadas anónimas —sin más registro que el recuerdo oral— que fustigan los conflictos del trabajador con su patrón, azuzan a autoridades indolentes o saludan a determinados candidatos políticos confiando en sus promesas de justicia. A mediados del siglo XIX, los pliegos de la Lira Popular y el contrapunto de algunos de los mejores poetas callejeros daban cuenta de una inquietud poético-musical igualitaria, asombrosa por lo temprana y lo aguda. La descripción de elocuente denuncia, la mirada certera a la tensión entre clases, la conciencia del verso como instrumento de debate en esas antiguas décimas, coplas y cuecas no difieren, en esencia, del espíritu que animaría un siglo más tarde a los más vistosos compositores de la llamada «canción comprometida».

O, si se prefiere, canción «protesta», «política», «contingente», «social», «de texto», «consciente», «no alienada», «tópica», «de propuesta». «Al servicio» de un proceso, de una revolución, de un cambio, del pacifismo, del humanismo. Escrita para ser cantada por el obrero, el trabajador, el revolucionario, la feminista, el pueblo. Contra el consumo, el poder, el *statu quo*.

Para los efectos de esta investigación, la etiqueta da igual. A estas páginas no las guía un afán taxonómico, sino más bien las ganas de llamar la atención sobre un tipo de composición reflexiva que de modo constante y de muy diversas formas ha animado parte de nuestra mejor música popular, mostrándole al mundo letristas de trascendencia, influyentes para el canto hispano completo.

3

La siguiente es la descripción precisa que, en su valioso libro *La revolución y las estrellas*, el músico y filósofo Eduardo Carrasco le otorga al espíritu que animaba los primeros pasos creativos de él y sus compañeros en Quilapayún:

> «Canción revolucionaria» era para nosotros una canción que pudiera cantarse en esas manifestaciones en las cuales participábamos casi todos los días, una canción que dijera a su modo lo que la gente vivía en esas luchas, lo que pensaba y anhelaba […], que hablara de la sociedad que queríamos, de nuestros nuevos héroes de la libertad y de la unidad latinoamericana, de nuestro propio amor por estos sueños. Una canción que fuera como un latido en esa conmoción histórica, en esa epopeya que nos parecía estar viviendo2.

No eran las mismas marchas de las que habla Carrasco las que animaron luego Los Prisioneros en los meses previos al gran No a Augusto Pinochet, ni su sueño de unidad latinoamericana el exacto proyecto que encendería las rimas del grupo hip-hop Tiro de Gracia durante la posterior transición democrática. Hay décadas de distancia —y todo un concilio reformista— entre el Vaticano que confronta Violeta Parra en "¿Qué dirá el Santo Padre?" y aquel que impugna Chancho en Piedra en "Locura espacial". Son grupos de mujeres en diferentes estadios de liberación (u opresión) las que reciben el apoyo de Mauricio Redolés en "Ciertos especta culos de Santiago de Chile", en los años ochenta, y de Dadalú en "Tú eres tuya", en los 2000. Aquel exilio que Fernando Ubiergo debió esconder entre metáforas para "Un café para Platón" salió luego a la luz —transparente y vívido— en los hijos de desterrados a los que saludó Makiza, veintidós años más tarde, en "La rosa de los vientos".

La crítica cinematográfica o literaria ya habría esbozado sendas teorías sobre esa evolución si estas canciones fueran películas o novelas. Confiamos ahora darles el realce merecido; valioso, incluso, por fuera del marco de sus melodías.

La tensión social y el abuso de poder —con sus odiosos derivados de clasismo, discriminación e inequidad— son taras atávicas de nuestra convivencia a las que la música popular les ha dedicado vehementes acusaciones. Al circular por plataformas masivas y de esencial fugacidad, su denuncia no siempre ha sido reconocida ni analizada en todo su valor. Es usual que la pase por alto el estudio académico, y que el periodismo la minimice.

Al mismo tiempo, la épica de determinadas gestas sociales pudo haber exagerado su efecto. Antes de ser elegido Presidente de la República, en 1970, Salvador Allende adoptó en algunos de los actos culturales de su candidatura la frase «No hay revolución sin canciones». La pronunció él mismo, la escribieron en lienzos sus simpatizantes, y la gritaron masas entusiasmadas con su promesa de reinvindicación popular. Aunque era parte de ese mismo fervor por el cambio social, el locutor y productor Ricardo García consideró necesario guardar las proporciones:

> Creo que las canciones no derriban gobiernos, así como las guerras no se ganan con marchas. Son, solamente, bellas banderas del pueblo. Pero, ¿qué haríamos sin ellas?1

Ensayar una medida de los efectos que han tenido estas canciones es, también, uno de los intentos de este libro.

No es la intención de este libro ir tras las pistas del canto político que animaba a Chile ya en la Colonia, y que ha continuado luego sin interrupciones en su período republicano. El coto de la investigación emprendida es claro (1960-1989), pero necesita, por supuesto, entenderse con el sonido de fondo de más de dos siglos previos de composición elocuente sobre el tipo de vida que los chilenos han elegido o han soñado darse en comunidad. Confiamos en que la opción por el relato testimonial y el análisis de estos versos ayude a iluminar un tipo de composición en constante flujo, que ha avanzado entre épocas con un mismo dinamismo reivindicativo, y ha retroalimentado a sus autores gracias a similares inquietudes sociales y políticas, independientes de las circunstancias en las que les ha tocado expresarse. Aunque los autores surgidos al alero de la Nueva Canción Chilena concentran, inevitablemente, el grueso de las menciones —es difícil mirar con ligereza un momento creativo así de brillante—, existen otras decenas de grandes talentos confundidos con el total de nuestra tradición popular, y es con esa mirada abarcadora que invitamos a recorrer estas páginas.

Late en casi todas las canciones mencionadas en este libro un mismo pulso de reivindicación colectiva y de indignación con nuestra porfiada desigualdad. Ese pálpito libertario y de reflexión comunitaria ha resultado, a la larga, ser marca de identidad cultural; además de un referente que hoy les resulta inspirador a nuevos cantautores, como antes cruzó fronteras y recibió aplausos de lejanas audiencias.

Es canto valiente, como lo definió Víctor Jara, pero también ingenioso, satírico, subversivo y, en ocasiones, panfletario e innecesariamente solemne, que ha acompañado tanto epopeyas como breves anécdotas.

Martirio y amedrentamiento, provocación y sacudida.

En el cruce de épocas, campañas, causas y luchas revisamos, asombrados, la osadía y frescura de esta canción siempre nueva.

Guía para la lectura

El presente estudio no busca ser un recuento histórico sobre los períodos que se cubren. No se encontrarán aquí datos biográficos de los músicos mencionados (salvo que éstos apoyen la descripción) ni hitos de cada época. Éste es un libro sobre letras de canciones y sus autores, y la intención ha sido ordenarlos en una narrativa capaz de vincularlas entre sí y con nuestra historia reciente.

Muchos intérpretes importantes que no fueron los autores de sus grabaciones —por comprometidas que éstas hayan sido— parecerán soslayados en el recuento de determinados períodos, lo que en ningún caso busca restarle mérito a su protagonismo sino evitar que se desvíe el cauce central de este libro que nunca deja de ser el de los letristas.

Es vital la cita de versos de canciones. A veces, las menos, éstos se introducen dentro de los párrafos de escritura, pero el grueso está en estrofas. Ninguna canción aparece íntegra. La autora se hace responsable de la transcripción —muchas veces, a partir de audición directa—, la puntuación de ésta y los cortes (siempre identificados por un […]) aplicados.

Cada canción transcrita se identifica al final con su título (tal cual aparece en el disco en el que se publicó) y el nombre del primer músico o grupo que la grabó, sin mencionar a los autores dentro de esos conjuntos, aun cuando sean los únicos responsables del texto (como, de hecho, casi siempre sucede). En otras palabras, "El baile de los que sobran" es una canción atribuida a Los Prisioneros, y no a Jorge González, más allá de que durante el análisis de su letra se mencione a su compositor específico. Sólo se ha hecho una excepción cuando las canciones citadas cuentan con autoría o coautoría de alguien ajeno al grupo o diferente al intérprete que la grabó, en cuyo caso un pie de página da el crédito correspondiente.

A no ser que así se indique, todas las citas de este libro corresponden a entrevistas realizadas por la autora.

Marisol García.

Capítulo 1

Canto popular y folclórico:

Las penas del pobre

No es posible soportar
tan triste cruel situación
los obreros con razón
se tienen que lamentar;
penosos se les ve andar
calle arriba i calle abajo
sin poder allar trabajo
en la miseria se ven,
sin contar de que también
tienen deudas a destajo.

—“La miseria en el pueblo y la
escacés de trabajo”, Adolfo Reyes3

Playlist:

Violeta Parra – Y arriba quemando el sol – Al centro de la injusticia – La carta – Arauco tiene una pena – ¿Qué dirá el Santo Padre? – Yo canto la diferencia – Mazúrquica modérnica > Francisco Pezoa y Tomás Gabino Ortiz – Canto a la Pampa > Héctor Pavez – Las penas del minero > Gabriela Pizarro – La lechera > Patricio Manns – El cautivo de Til Til – Los mares vacíos – Por la tierra ajena – La hora final > Rolando Alarcón – Las coplas del pajarito – Yo defiendo mi tierra - ¿A dónde vas, soldado? – Yo tengo una copla triste – Se olvidaron de la patria > Joaquín Alberto Prieto – La respuesta del soldado > Quelentaro - Oración del minero – Coplas a don Manuel Jesús – No sé quién lo permitió – Tos y sangre – Leña gruesa – Cesante.

Hojas de medio pliego con versos octosílabos, ilustradas con grabados de alto contraste que mostraban figuras humanas y seres tenebrosos —delineados con trazos toscos pero de gran expresividad—, comenzaron a circular a mediados del siglo XIX en mercados, estaciones de ferrocarrilles y otros grandes espacios públicos de las zonas urbanas de Chile. Los vendían sus propios autores, poetas populares interesados en dejar registro de una suerte de crónica de su entorno. En palabras sencillas, muchas de sus décimas dejaban en evidencia conflictos habituales de su alrededor, nacidos de las distancias entre clases: explotación laboral y trato con los patrones; abuso de poder y enfrentamiento con la autoridad; asesinatos y condenas a muerte que parecían ensañarse sólo con los más pobres. La así llamada Lira Popular nunca fue tímida para denunciar injusticias, lamentar malos tratos ni reprocharle a algún poderoso la insensibilidad de su criterio.

Nadie separaba entonces una poesía política como corriente de escritura, pero la crítica social era impulso natural de la expresión literaria espontánea y vehemente de chilenos apenas educados aunque dispuestos a versificar su mundo cercano, y que así dejaron registro de las desventuras de quienes —entonces y ahora — carecían de voz pública.

Daniel Meneses (1855-1909) fue uno de los más importantes y prolíficos poetas populares. Registró en varias de sus décimas la desigualdad que atestiguaba a diario; y que no por frecuente dejaba de sorprenderle. El siguiente es uno de muchos posibles ejemplos de denuncia en su extensa y valiosa obra:

> […] Los ricos ¿por qué razón
> ninguno muere baleado?
> El pobre por cualquier nada
> a la muerte es sentenciado.
>
> Hai una desigualdad
> en el Código Penal,
> porque al rico criminal
> lo miran con más piedad.
> Al pobre digo en verdad
> no le tienen compasión;
> las leyes de la nación

digo al fijar la partida,
pocos pagan con la vida
los ricos, ¿por qué razón?

[…] Tantos ricos que han habido
asesinos, matadores,
les pregunto a mis lectores
¿cuál es que muerto ha sido?
Sólo el pobre, Dios querido,
es de todos mal mirado,
aunque sea el más honrado.
Preguntarlo es necesario,
¿quién ha dicho: un millonario
a la muerte es sentenciado?

—"Versos de la desigualdad entre el
rico i el pobre", Daniel Meneses4.

La crítica social y la opinión política en versos punzantes y valerosos ha sido, ya se ve, parte esencial del arte popular chileno, y resulta por ello innecesario fijarle un punto de inicio o una dirección única de desarrollo. En el forjado de la identidad nacional, cuecas, tonadas, coplas, payas, décimas, himnos y canciones —muchos de ellos sin registro— fueron llenándose tanto de acusaciones a autoridades como de lamentos sobre el propio desmedro social de sus autores; así como también de proclamas de apoyo a candidatos a intendentes, regidores, alcaldes y presidentes que necesitaron alguna vez anclarse, aunque fuese por breves minutos, al canto del pueblo llano. La memoria del presidente José Manuel Balmaceda alentó una serie de cuecas luego del suicidio del mandatario, en 1891, en las que «usando el lenguaje musical más propio de los sectores populares no hegemónicos, se levantaba la figura de un líder propio y representativo», en palabras del historiador Claudio Rolle (ese mismo académico fija en 1920 el surgimiento de «la primera gran canción electoral de la vida política chilena», con la adaptación que hizo la campaña de Jorge Alessandri del popular "Cielito lindo" mexicano a una letra de promesas de cambio y de generación de nuevas expectativas)5.

El fundamental libro *La cueca*6, en tanto, preparado en los años cuarenta por el dramaturgo Antonio Acevedo Hernández, es un elocuente y pionero muestrario de atrevimiento político a través del canto urbano, con suficientes ejemplos de cuartetas de varias épocas que emplazan a españoles, hacendados y autoridades.

Ya en esos antiguos poetas y cantores populares estaba la actitud que iba luego a alimentar la mejor canción política chilena, de Violeta Parra en adelante: la intención didáctica, la toma de posición, el resguardo del más débil y la imprecación al poderoso abusivo. Sus versos fueron dejando registro de nuestra historia grande y pequeña; de las gestas bélicas a la tensión cotidiana entre un empleado y su patrón.

Es comprensible que labores especialmente esforzadas, como aquellas necesarias en las minas, motivaran los más tempranos cantos de reivindicación. La investigadora Margot Loyola fija en 1920 el inicio de la canción protesta chilena con "El dolor del minero" [2], un vals que ella misma grabó en 1972, pero que cinco años antes ya había registrado Héctor Pavez, aunque con discrepancias sobre su autoría[3]. No nos es posible determinar si éstos son o no los primeros versos de defensa proletaria en la historia de nuestra canción, pero de su precoz osadía, vehemencia y carga dramática no quedan dudas:

> Sin una esperanza que venga algún día
> a dar una justa recompensación,
> así va la vida del pobre minero,
> oscura y terrible como el socavón.
>
> Fatal ironía tiene su destino
> que se contradice con la realidad:
> mientras van sus manos sacando riquezas,
> ellos, siempre pobres, luchan sin cesar.
>
> Los pobres mineros le entregan al rico
> la vida y la fuerza de su juventud.
> Después, cuando mueren, quedan olvidados
> en las cuatro tablas de un negro ataúd.
>
> […] Saben que algún día ya no muy lejano
> su vida de un golpe se terminará,
> y en la bocamina quedarán sus hijos
> esperando, tristes, que salga el papá.
>
> —"El dolor del minero" (o "Las penas del minero").

En las siguientes páginas veremos cómo el esfuerzo diario de los mineros chilenos y sus injustas condiciones de trabajo

motivaron composiciones de numerosos cantautores, incluyendo a Violeta Parra ("Y arriba quemando el sol"), Víctor Jara ("Canción del minero"), Patricio Manns ("En Lota la noche es brava"), Rolando Alarcón ("En las salitreras" y "Yo defiendo mi tierra") y Quelentaro ("Oración del minero"). Además, suele citarse a "Canto a la Pampa" como un himno de envalentonamiento minero fundamental en la historia de la música de protesta chilena, si bien su origen no es exactamente el de una canción. El tema adaptó a la melodía de la conocida habanera "Ausencia" (del autor chileno Tomás Gabino Ortiz) los versos que Francisco Pezoa escribió en 1908 inspirado por la matanza de la Escuela Domingo Santa María de Iquique. Por vía oral el tema se fue haciendo popular[4], y al revisar sus versos es inevitable enarbolarlo como un claro antecedente para la luego célebre *Cantata Popular Santa María de Iquique*, de Luis Advis[5]. El escritor José Miguel Varas recuerda la escucha masiva de esa canción en actos públicos a los que él asistió junto a Pablo Neruda en 1955 para buscar el respaldo de los sindicatos de Concepción, Lota, Coronel y Lirquén al Movimiento Mundial de la Paz. El propio Neruda era quien llevaba esa cinta, asegura el cronista:

> La canción era escuchada con recogimiento. Algunos de los más viejos la conocían porque era una especie de canto fúnebre y de lucha que se repetía en los actos conmemorativos y porque no pocos mineros del carbón alguna vez fueron mineros del salitre y viceversa, dados los frecuentes desplazamientos que caracterizan la vida de los mineros chilenos. Era, en verdad, impresionante escucharla. Aquella voz poderosa acentuaba el dramatismo de los versos7.

> Benditas víctimas que bajaron
> desde la pampa llenas de fe,
> y a su llegada lo que escucharon
> voz de metralla tan sólo fue.
>
> Baldón eterno para las fieras
> masacradoras sin compasión,
> queden manchadas con sangre obrera
> como un estigma de maldición.
>
> Pido venganza para el valiente
> que la metralla pulverizó.
> Pido venganza para el doliente

huérfano y triste que allí quedó.
Pido venganza por la que vino
de los obreros el pecho a abrir.
Pido venganza por el pampino
que allá en Iquique supo morir.

—"Canto a la Pampa", Francisco Pezoa y
Tomás Gabino Ortiz.

Más al sur, lejos de picotas y socavones, la canción social tardó en elevar la voz. Los chilenos del Valle Central crecieron por décadas engañados en torno a un canto nacional-identitario cómodo al *statu quo*: costumbrista, patronal, políticamente aséptico, paternalista con el campesino y de una boba coquetería con la mujer. La tonada, campesina por esencia, nunca ha sido un canto descriptivo de una realidad social muy amplia, y se ancla a la temática amorosa «con fuerza arrolladora», según descripción de Margot Loyola (aunque ésta se manifieste siempre pasada la ilusión y ya inmersa en el desengaño). Los ejemplos de tonadas de denuncia o protesta son escasos, estima esa misma investigadora8.

«Muy de tarde en tarde, pero siempre en un tono melancólico, surge un atisbo de la otra cara de la medalla», observaba en 1966 Patricio Manns en una columna para la revista *Ritmo*, en la que el autor y entonces periodista nombraba a "La parva de paja" como ejemplo de esa excepción. Puede recordarse aquí también a Luis Bahamonde y su "Por haberte querido tanto", desolado canto del enamorado sin suerte en el amor ni en el trabajo.

Yo sé porqué estás distinta, ¡ay!,
y tu amor está mezquino:
comprendo la diferencia
que hay de patrón a inquilino.

—"La parva de paja", Honorio Concha Bravo.
Así es la suerte del pobre,
sin esperanza ninguna:
enamora sin fortuna,
trabaja pa' que otro cobre.

—"Por haberte querido tanto", Luis Bahamonde.

Por contraste, y aun por fuera de la difusión radiofónica y el registro discográfico, la osadía pionera de cierta poesía y canto

populares afirmó, en la larga cadena de composición política chilena, un eslabón grueso que iba a inspirar y definir broches sucesivos. La Nueva Canción Chilena es un estupendo ejemplo de lo anterior: la mayoría de sus más importantes creadores se inició en el repertorio folclórico, e incluso en sus años de más fiero canto político no abandonó esa raíz. La discografía inicial de gente como Víctor Jara, Isabel y Ángel Parra, Patricio Manns y Rolando Alarcón es el mejor puente para demostrar el ancla tradicional de la Nueva Canción Chilena y, a la vez, comprender su precisión poética como la evolución de una dinámica que ya estaba en marcha cuando ellos llegaron a acelerarla.

---

2 Su afirmación está tomada de una entrevista entre la investigadora y el musicólogo Agustín Ruiz publicada en la *Revista Musical Chilena* nº183 (enero-junio 1995, pp. 11 a 41). La cita exacta es la siguiente: «El canto protesta empieza en Chile alrededor de 1920 con el vals "El dolor del minero", de Ester Martínez y Carlos Ulloa (grabado por mí en 1972). Ahora, estas primeras canciones de denuncia social se mantuvieron fieles a todos los parámetros estilísticos de la canción tradicional. La canción protesta de los años 60 se desligó de esos parámetros para dar paso a una expresión mucho más rica en el aspecto melódico y armónico. Este canto, con una diferencia de la primera canción de denuncia, no trascendió a los campos debido a su complejidad armónica, melódica y textual».

3 El LP *Siete autores chilenos*, de Margot Loyola (1972, Philips), le da el crédito autoral de "El dolor del minero" a Carlos Ulloa y Ester Martínez. Pero la misma canción había aparecido ya en el disco *Canto y guitarra*, de Héctor Pavez (1967, EMI), aunque bajo el título "Las penas del minero" y autoría atribuida a Juan Segundo Plascencia.

4 Quilapayún la incluyó en su disco *X Vietnam* (1968, JJ), aunque años antes ya lo había registrado Juan Capra para un EP editado en Europa. De hecho, el conjunto da a Capra el crédito parcial de los arreglos para su grabación.

5 Ver más sobre esta obra en capítulo sobre la Nueva Canción Chilena.

Violeta Parra, al centro de la injusticia

Es una pena que el libro *Cantos folklóricos chilenos* se encuentre hoy descatalogado[6]. Varias claves sobre la inspiración popular de Violeta Parra (1917-1967) quedan allí en evidencia, y ayudarían a que sus nuevos seguidores comprendieran mejor su creación. El texto, de la propia artista, detalla el proceso de entrevista, anotación, grabación y fotografía[7] a quince cantores y guitarroneros de zonas entonces campesinas aledañas a Santiago, como Barrancas, Puente Alto y Pirque. El libro es el registro parcial de un largo trabajo de investigación en terreno por casi todo el país que puede considerarse como la más importante formación musical que la mayor compositora chilena eligió darse.

Hay en las grabaciones de Violeta Parra algunos ejemplos de paráfrasis que demuestran una innegable inspiración en la poesía popular. En su biografía de la artista, *La guitarra indócil*, Patricio Manns escribió: «[Violeta] me aseguró muchas veces que ella conoció perfectamente la Lira Popular. Y era imposible que no la conociera»; cosa que Nicanor Parra en parte confirma en su libro de conversaciones con Leonidas Morales[8], cuando recuerda la lectura conjunta de ambos de recopilaciones de lira y poesía popular preparadas por el investigador Rodolfo Lenz. «Todo eso ella lo podía ver en mi biblioteca […]. Ella llegó a conocer totalmente ese lenguaje», afirma allí el hermano mayor.

Como sea, la fascinación de la artista por la poesía popular es cosa documentada, y la ocupó por más de una década, en la recolección, estudio, recreación y difusión de cantos y versos hasta entonces mantenidos por difusión oral en los campos chilenos.

En esos cantores casi escondidos en la Zona Central, Violeta Parra también encontró modelos de vida y trabajo que inspiraron su reflexión cantada sobre la injusticia del orden social chileno. Con ellos aprendió y urdió versos como los de “La lechera”, un romance que ubica como protagonista a una trabajadora pobre, sin posible expresión pública, y que expone el abuso laboral del que es objeto hasta llevarla a la muerte:

> No porque yo sea lechera
> y no tengo más amparo
> que el calorcito ‘e la leche
> cuando yo la estoy sacando,
> voy a entregarle la vida,

que poca me va quedando.
No porque es suya la tierra,
todo lo que estoy mirando.

—“La lechera” [9].

En aquellas primeras poesías populares que combinaron con audacia mundo campesino, esfuerzo trabajador y explotación figuran rasgos que fueron cruciales para el tipo de canción social que Violeta Parra desarrolló más consistentemente a partir de los años sesenta. En un folclore hasta entonces asentado en la referencia costumbrista y la apelación al objeto amoroso, cantar sobre el compatriota agobiado por problemas y abusos constituyó uno de los muchos pioneros aportes de la chillaneja al cancionero chileno.

«Impacta la frontalidad de la crítica, en una tierra de eufemismos; la mezcla del amor humano con el amor divino, en una sociedad católica, y su libertad para vivir y ser mujer, en una época sin feminismos», anota el musicólogo Juan Pablo González sobre su carácter9.

> Horacio Salinas (Inti-Illimani): Ella pone las cosas patas p’arriba. Muestra un país que lo que hasta entonces entendíamos por folclore no dejaba ver. La canción chilena mostraba una mirada desde la hacienda y el patrón, no desde los oficios. Violeta Parra vio a ese nuevo sujeto popular y le cantó a su amargura, a su esfuerzo y a su condición. Por eso fue que caímos subyugados al escucharla. Sin Violeta Parra es inconcebible la Nueva Canción Chilena.

Como si fuese un deber, la autora —ella misma, de una muy precaria infancia compartida en el sur de Chile junto a otros nueve hermanos— se impuso cantar en representación de otros más débiles o abusados que ella: mapuches, en “Arauco tiene una pena”; mineros, en “Y arriba quemando el sol”; agitadores universitarios, en “Me gustan los estudiantes” («son aves que no se asustan / de animal ni policía, / y no les asustan las balas / ni el ladrar de la jauría»). La motivaba una incontenible indignación ante la persistente pobreza y malas condiciones de vida en las que veía a la mayoría de sus compatriotas. Era el suyo «un canto del pueblo creado por una mujer que vivió los dolores del pueblo», en palabras de Víctor Jara. A pura guitarra y voz, Violeta Parra

levantó breves crónicas de denuncia de muy precisa descripción e ineludible efecto inquietante.

Cuando vide los mineros
dentro de su habitación,
me dije: mejor habita
en su concha el caracol,
o a la sombra de las leyes
el refinado ladrón.
Y arriba quemando el sol.

Las hileras de casuchas
frente a frente, sí, señor.
Las hileras de mujeres
frente al único pilón.
Cada una con su balde
y su cara de dolor.
Y arriba quemando el sol.

[…] Si alguien dice que yo sueño
cuentos de ponderación,
digo que esto pasa en Chuqui
pero en Santa Juana es peor.
El minero ya no sabe
lo que vale su dolor.
Y arriba quemando el sol.

—"Y arriba quemando el sol", Violeta Parra.

Chupando su matecito
o bien su pesca'o seco,
acurruca'o en su lancha
va meditando el isleño.
No sabe que hay otro mundo
de raso y de terciopelo
–llorando estoy–
que se burla del invierno
–me voy, me voy–.

[…] No es vida la del chilote,
no tiene letra ni pleito.
Tamango llevan sus pies;
milcao y ají, su cuerpo.
Pellín para calentarse

del frío de los gobiernos
–llorando estoy–
que le quebranta los huesos
–me voy, me voy–.

Despierte el hombre, despierte.
Despierte por un momento.
Despierte toda la patria,
antes que se abran los cielos
y venga el trueno furioso
con el clarín de San Pedro
–llorando estoy–
y barra los ministerios
–me voy, me voy–.

—“Según el favor del viento”, Violeta Parra.

Delante del emblema
de tres colores
la minería tiene
muchos bemoles:
el minero produce
buenos dineros,
pero para el bolsillo
del extranjero;
exuberante industria
donde laboran
por unos cuantos reales
muchas señoras.

Y así tienen que hacerlo
porque al marido
la paga no le alcanza
pa’l mes corrido.

Pa’ no sentir la aguja
de este dolor
en la noche estrellada
dejo mi voz.

Linda se ve la patria,
señor turista,
pero no le han mostrado
las callampitas.

Mientras gastan millones
en un momento,
de hambre se muere gente
que es un portento.
Mucho dinero en parques
municipales,
y la miseria es grande
en los hospitales.

Al medio de la Alameda
de las Delicias,
Chile limita al centro
de la injusticia.

—"Al centro de la injusticia", Violeta Parra.

En parte, el retrato nacional que consigue delinear Violeta Parra en sus versos más incisivos es el de los peores rasgos de nuestra convivencia. La vigencia de "Al centro de la injusticia" prueba, por ejemplo, no sólo la atávica desigualdad chilena, sino también la persistente efectividad del cabildeo para entregarle nuestros recursos naturales al extranjero. Otro canto perfectamente aplicable a la capital del siglo XXI es "Santiago, penando estás", donde aparece la nostalgia por una ciudad perdida bajo nuevas construcciones, un concepto deshumanizado de progreso y el maltrato entre clases.

«¿Qué vamos a hacer con tanta mentira desparramada?», preguntaba la artista en "Ayúdame, Valentina". Su canto valiente era el de una franqueza que, tal como decidió ser descarnada con su propio sufrimiento (en temas como "Maldigo del alto cielo", "¿Qué he sacado con quererte?" o "Run Run se fue pa'l norte"), se autoimpuso denunciar sin falso cuidado las deudas éticas de su país. La suya es la canción chilena que, en palabras de Osvaldo *Gitano* Rodríguez, «comienza a llamar al pan, pan; y al vino, vino10». Su denuncia expone injusticias pero a continuación busca culpables, pues no sabe quedarse en la simple queja: toma posición, por complejo que sea el conflicto que aborde.

Arauco tiene una pena
que no la puedo callar:
son injusticias de siglos
que todos ven aplicar.
Nadie le pone remedio,

pudiéndolo remediar.
¡Levántate, Huenchullán!

Un día llegó de lejos
huescufe conquistador,
buscando montañas de oro
que el indio nunca buscó.
Al indio le basta el oro
que le relumbra del sol.
¡Levántate, Curimón!

[…] Arauco tiene una pena
más negra que su chamal;
ya no son los españoles
los que les hacen llorar:
hoy son los propios chilenos
los que les quitan su pan.
¡Levántate, Quilapán!

—"Arauco tiene una pena", Violeta Parra.

Me mandaron una carta
por el correo temprano.
En esa carta me dicen
que cayó preso mi hermano
y sin lástima, con grillos,
por la calle lo arrastraron, sí.

La carta dice el motivo
que ha cometido Roberto:
haber apoyado el paro
que ya se había resuelto[10].
Si acaso esto es un motivo,
presa también voy, sargento, sí.

Yo que me encuentro tan lejos
esperando una noticia,
me viene a decir la carta
que en mi patria no hay justicia:
los hambrientos piden pan,
plomo les da la milicia, sí.

De esta manera pomposa
quieren conservar su asiento

los de abanico y de frac,
sin tener merecimiento.
Van y vienen de la iglesia
y olvidan los mandamientos, sí.

[…] Yo pido que se propale
por toda la población
que «El León» es un sanguinario
en toda generación, sí[11].

—"La carta", Violeta Parra.

"Arauco tiene una pena", "Arriba quemando el sol", "La carta" y "Que vivan los estudiantes" (este último, un tema que la autora no llegó a grabar) son canciones que su hijo, Ángel, recuerda haber conocido escritas en un cuaderno que su madre le entregó en 1964 en París «para que yo las trajera a Chile y se las entregara al comité político del PC como ayuda a la campaña de [Salvador] Allende».

Pero los propios comunistas las consideraron «excesivas», según el cantor.

> Ángel Parra: No sabían, no tenían costumbre de una canción de ese tipo. Y ahí las dejaron, en un cajón. Entonces usaban como himno de campaña unos versos triunfalistas puestos sobre la melodía de la película *El puente sobre el río Kwai*; así es que, imagínate. Estamos hablando de mediados de los años sesenta. No existía todavía el arquetipo de cantor de protesta que conocemos hoy; tampoco hubiese habido un espacio para difundirlo. En ese sentido, y como en muchas otras cosas, creo que mi madre fue pionera.

Un año antes, en carta a su amigo argentino Joaquín Blaya, Violeta Parra se refería a un disco «con cantos revolucionarios compuestos por mí en Europa11», en alusión a grabaciones para el sello francés Arión; muchas de las cuales sólo aparecieron tras su muerte en el LP *Canciones reencontradas en París* (1971, Dicap). De hecho, es ese álbum póstumo, inconcluso, el único que en su discografía puede considerarse como un trabajo político casi de principio a fin, con las primeras versiones para temas como "Santiago, penando estás", "Hasta cuándo", "La carta", "Ayúdame, Valentina" y "Un río de sangre (Rodríguez y Recabarren)"; este

último, un ejercicio de décimas en el que la autora ordenó históricos asesinatos de líderes populares (el español Federico García Lorca, el congolés Patrice Lumumba, el mexicano Emiliano Zapata, el argentino Ángel Vicente Peñaloza y el chileno Manuel Rodríguez) a manos de poderes espurios.

"Arauco tiene una pena", "Arriba quemando el sol" y "Según el favor del viento" —otras de sus composiciones de incisiva opinión social— habían quedado registradas en 1962 en Buenos Aires para un disco que apenas tuvo distribución y que, de hecho, su sello en Chile ni siquiera consideró como parte de su catálogo[12]. Un año antes, en el LP *Toda Violeta Parra. El folklore de Chile vol. VIII* (1961, Odeón), sus primeras grabaciones para canciones asociables a la política ("Hace falta un guerrillero"

—un homenaje a Manuel Rodríguez—, "Yo canto la diferencia" y su musicalización para "El pueblo", de Pablo Neruda) eran minoría en un repertorio de contenido más bien festivo.

O sea, y según rigor cronológico, el cancionero social de Violeta Parra fue conociéndose muy lentamente, casi por pura difusión en vivo, y no tuvo completa valoración mientras su autora estuvo viva.

«Fue un canto atrevido, que de a poco fue encaramándose, como una enredadera», compara Ángel Parra.

Como musguito en la piedra.

No hay padres reconocidos ni reconocibles para el atrevimiento cantado de Violeta Parra. Cosa inusual en la música popular: la autora jamás compuso con otro cantautor en mente, coinciden muchos de sus cercanos en entrevistas hechas para ésta y otras investigaciones. «Era un personaje que estaba absolutamente centrada en sí misma», recuerda Nicanor Parra en el libro de conversaciones con Leonidas Morales. «Leyó poco», agrega ahí, aunque sí reconoce que su hermana menor conoció al detalle toda su propia antipoesía.

Al menos su hija Isabel asegura que en su casa el popular libro *Martín Fierro*, del argentino José Hernández, era lectura importante. Ese largo poema narrativo escrito en 1872 podría haber acercado a Violeta Parra a la versificación sobre la pobreza del trabajador campesino —personificada allí en el gaucho de la pampa—, y el heroísmo que éste desarrolla ante la injusticia social de la que es objeto.

Pero cómo saberlo con seguridad ahora. Faltan pistas sobre las

lecturas y audiciones de Violeta Parra; que en todo caso nunca fueron muchas ni muy sistemáticas. Un nuevo canto en castellano, de inédito atrevimiento, se afianzaba en Latinoamérica en el primer lustro de la década de los sesenta a través de creadores como Atahualpa Yupanqui (1908-1992). Con escritos como "Coplas del payador perseguido" («he visto tanta pobreza, / que yo pensé con tristeza: / Dios por aquí no pasó») y "Preguntitas sobre Dios" («que Dios vela con los pobres / tal vez sí o tal vez no, / pero es seguro que almuerza en la mesa del patrón»), el argentino había conseguido mostrar una voz insumisa a la jerarquía católica, y acorde a los movimientos de liberalización y mayor compromiso social entonces al interior de esa propia Iglesia. Pero Ángel Parra asegura que su madre no conoció al argentino hasta mucho después de haber compuesto, por ejemplo, "¿Qué dirá el Santo Padre?" —canción inspirada en el asesinato del comunista español Julián Grimau, ejecutado por el franquismo en 1963 (pese a esfuerzos por su liberación hasta de Juan XXIII)— y "Porque los pobres no tienen", dos títulos pioneros en ubicar en la mira de su disparo poético a sacerdotes y sumos pontífices, blancos de crítica impensables en la canción chilena hasta entonces.

Es probable que la artista sí haya conocido las valiosas recopilaciones preparadas por Antonio Acevedo Hernández para los libros *Los cantores populares chilenos* (1933, Nascimento) y el ya citado *La cueca*, con selecciones de décimas proletarias, cuecas críticas y ácidas poesías populares de autores como Francisco Pezoa. Al menos Osvaldo *Gitano* Rodríguez recordaba12 haber escuchado en vivo a Violeta Parra recitar entre canción y canción cuartetas registradas en esos libros, como las siguientes:

> El cura no sabe arar
> menos enyugar un buey,
> pero con su santa ley
> él cosecha sin sembrar[13].

Era un momento histórico que asociaba clero y clases dominantes en una descripción de Dios «como un ente que no le agradan los problemas del pueblo, menos aún si éste aspira a la organización para superarlos», como anota el sociólogo Bernardo Guerrero en un ensayo sobre religión y canción protesta. «Este tipo de canción entra a disputar a la Iglesia conservadora y a los ricos el monopolio que tenían de Dios en cuanto legitimador de su

acción como clase dominante»13.

Violeta Parra reconoció en la elite chilena esa complicidad espuria, la impugnó y la expuso en su esencial inmoralidad.

Miren cómo profanan
las sacristías
con pieles y sombreros
de hipocresía.

Miren cómo blanquearon
Mes de María,
y al pobre negreguearon
la luz del día.

Miren cómo le muestran
una escopeta
para quitarle al pueblo
su marraqueta.

—"Miren cómo sonríen", Violeta Parra.

Porque los pobres no tienen
adónde volver la vista,
la vuelven hacia los cielos
con la esperanza infinita
de encontrar lo que a su hermano
en este mundo le quitan.

[…] Porque los pobres no tienen
en este mundo esperanza,
se amparan en la otra vida
como a una justa balanza.
Por eso las procesiones,
las velas y las alabanzas.

De tiempos inmemoriales
que se ha inventa'o el infierno
para asustar a los pobres
con sus castigos eternos.
Y el pobre, que es inocente,
con su inocencia creyendo.

Y pa' seguir la mentira,
lo llama su confesor,
le dice que Dios no quiere

ninguna revolución,
ni pliego ni sindicato,
que ofenda su corazón.

—"Porque los pobres no tienen"[14], Violeta Parra.

Miren cómo nos hablan
del paraíso
cuando nos llueven balas
como granizo.

Miren el entusiasmo
con la sentencia,
sabiendo que mataban
a la inocencia.

¿Qué dirá el Santo Padre
que vive en Roma,
que le están degollando
a sus palomas?

—"¿Qué dirá el Santo Padre?[15]", Violeta Parra.

Para Violeta Parra, la denuncia de la injusticia era un deber de mínima misericordia. «No puede ni el más flamante / pasar en indiferencia / si brilla en nuestra conciencia / amor por los semejantes», escribió en sus décimas autobiográficas. «Yo no sé enojarme: sé gritar lo que otros callan», le precisa en una carta de 1966 a su amigo *Gitano* Rodríguez. Lo que en muchos análisis se ha malinterpretado como una zozobra puramente sentimental, motivada por desencuentros y pérdidas amorosas, es más bien la inquietud profunda de una angustia en la que ya no puede distinguirse qué tiene causa personal y qué, colectiva.

Su biografía coincide con años de olas represivas desde la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo, exoneraciones (que afectaron también a su padre, profesor primario), históricas matanzas de trabajadores, y terremotos que empobrecieron aún más el sur en el que creció la artista. La agitación de Violeta Parra por lo que miraba alrededor —y, más tarde, por aquello que elegía recordar desde Europa— buscó casi siempre un cauce de expresión testimonial, acaso sorprendida de que nadie más pareciera inquietarse por las injusticias que ella a tan claras luces veía.

Comentó alguna vez: «De cada enemigo saco yo mi fuerza. De

cada burla me nace el afán de hacer las cosas. De cada dolor. De cada golpe». Para abordar esa fiereza excepcional, cierto periodismo eligió (antes y ahora) el camino fácil de asociarla sólo a sus simpatías comunistas. O a superficialidades como la aversión de la artista al maquillaje. Pero la biografía de Violeta Parra entrega signos mucho más profundos de su rigor espiritual hacia valores que hoy resultan anacrónicos, como la necesaria austeridad de un artista popular o el despojo de artificios.

> La vida me da recelo,
> me espanta la indiferencia.
> La mano de la inclemencia
> me ha echado este nudo ciego.
>
> La fuerza me ha consumido
> y me ha atormentado el alma.
> Pa' mí lo que llaman calma
> es vocablo sin sentido.
>
> —"El amor", Violeta Parra[16].
> Yo canto a la chillaneja
> si tengo que decir algo,
> y no tomo la guitarra
> por conseguir un aplauso.
> Yo canto la diferencia que hay de lo cierto a lo falso.
> De lo contrario, no canto.
>
> —"Yo canto la diferencia", Violeta Parra.

La tonada "Yo canto la diferencia" fue compuesta por Violeta Parra en los ciento cincuenta años de independencia republicana. En vez de sumarse a la fiesta, la autora eligió allí mirar la desigualdad de Chile frente a la indiferencia simultánea de militares, curas, millonarios y nacionalistas de postal que prefieren asociar el sentimiento patrio a símbolos antes que a la solidaridad con sus compatriotas: «Ahora que celebramos / el Dieciocho más galante, / la bandera es un calmante», advertía.

Más que del hastío, el canto de la artista chillaneja nació de una auténtica indignación, y se ubicó allí donde «se encuentra la palpitación de la gente más pretérita, de la gente más menospreciada, más segregada», en palabras del escritor peruano José María Arguedas14.

Varias de sus canciones más punzantes nacieron en el

extranjero, recordando «el hervidero de vigilantes» de su patria lejana, como cantó en “Miren cómo sonríen”. En Europa —donde residió en dos sucesivos períodos (1954-1956 y 1962-1965)— no estuvo a salvo del desprecio connacional. Sucesivas autoridades consulares intentaron aplacar su entusiasmo hacia su autoimpuesta labor de difusión folclórica. En el protocolo diplomático caen mejor las expresiones depuradas, pero ella a veces tocaba la guitarra apoyando los pies en un cajón de madera en el que se leía: «Refinería de Azúcar de Viña del Mar». Decidida a cumplir con una meta cultural —suya, aunque severísima—, la premura del tiempo no le dejaba paciencia para los cuestionamientos:

> Me han preguntádico varias persónicas
> si peligrósicas para las másicas
> son las canciónicas agitadóricas.
> ¡Ay, qué pregúntica más infantílica!
> Solo un piñúflico la formulárica,
> pa’ mis adéntricos
> yo comentárica.
>
> —“Mazúrquica modérnica”, Violeta Parra.

Su figura señera fue una inspiración concreta y personal para la Nueva Canción Chilena. Antes de su suicidio, en 1967, Violeta Parra alcanzó a relacionarse con grandes figuras del movimiento, incluyendo a Víctor Jara, Patricio Manns, Rolando Alarcón, Quilapayún, Quelentaro, Héctor Pavez, Osvaldo Rodríguez, Homero Caro y, por supuesto, Isabel y Ángel Parra; todos quienes veneran en ella a una maestra y a un modelo de ética artística. Exceptuando a sus hijos, se trató de un influjo creativo de encuentros puntuales, menos estrecho de lo que suele creerse. Quienes la conocieron aclaran: alumnos y admiradores, muchos; discípulos y continuadores, ninguno.

«Hace severas objeciones críticas, pero también cálidos elogios […]. Aconseja, impugna, estimula», anota Patricio Manns en su recuerdo de la artista, *La guitarra indócil*. Recuerda allí también el músico cómo ella lo envalentonó para no aceptar censura alguna en la versión original de su obra *El sueño americano* (1967, Arena), suerte de trabajo conceptual en torno a la dominación económica, cultural y militar del continente, que Manns levantó en sus tiempos de periodista en el canal de la Universidad de Chile, a partir de la frustración que sentía revisando los cables sobre la invasión estadounidense a República Dominicana, «y el hecho de

que nadie protestara15». La obra despertó el recelo de los sellos grabadores[17], y podría no haberse publicado jamás. «Es preferible que quede inédito», le dijo entonces la artista a Manns. «Recuerda que ustedes se han convertido en una suerte de espejo en el cual se mira un gran sector de la juventud chilena».

Su legado comenzó a esparcirse con el debido prestigio sólo después de su muerte. «Es como una estrella que jamás se apagará», consideraba Víctor Jara en una entrevista ofrecida en los años de la UP. «Violeta, que desgraciadamente no vive para ver este fruto de su trabajo, nos marcó el camino; nosotros no hacemos más que continuarlo».

El cancionero de Violeta Parra cruza las décadas y ejerce un influjo subyugante que no se detiene hasta hoy. Versiones para sus temas guiaron al Canto Nuevo, al rock de los años ochenta y a la cantautoría independiente de principios del siglo XXI, sin que parezca surgir ni un atisbo de desgaste en un mensaje que bien puede considerarse la columna vertebral del canto social chileno.

---

6 Hubo dos ediciones del libro: 1959 (Zig-Zag); 1979 (Nascimento).

7 A cargo de Sergio Larraín y Sergio Bravo.

8 Morales, Leonidas *Conversaciones con Nicanor Parra,* Editorial Universitaria, 1991.

9 La canción nunca fue grabada por Violeta Parra, pero aparece en el casete *Canciones campesinas* (1982, Alerce), de Gabriela Pizarro, quien asegura haberla incorporado a su cancionero luego de recibir el texto de parte de Violeta Parra. Ver más en *Cuaderno de terreno. Apuntes sobre el romance en Chile*, de Gabriela Pizarro (1987, Autoediciones Populares).

10 Efectivamente, Roberto Parra fue detenido en noviembre de 1962 durante la represión policial contra la población José María Caro, comuna de Lo Espejo, en la convocatoria a un paro nacional de la CUT.

11 Al momento de componerse esta canción presidía el país Jorge Alessandri, hijo de Arturo Alessandri, conocido como «el León de Tarapacá».

12 *El folklore de Chile según Violeta Parra* (1962, Odeón-Argentina), reeditado en 1971 con otra carátula pero igual repertorio por EMI-Odeón Argentina; y más tarde desperdigado en

antologías chilenas y extranjeras. Para más información sobre este disco se recomienda la lectura del reportaje «El disco ausente», de Francisco Luque, publicado en noviembre de 2009 por el sitio www.cancioneros.com.

13 El primer registro de esas coplas está en *Sociabilidad chilena*, polémico ensayo publicado en 1844 por Francisco Bilbao. Fueron grabadas por primera vez por Isabel y Ángel Parra en el disco *La Peña de los Parra, vol I* (1969, Peña de los Parra).

14 Esta canción nunca fue grabada por Violeta Parra. Se conoce, sobre todo, por la versión de su hija Isabel.

15 De la canción existen dos versiones con cambios de versos en algunas estrofas. Se encuentran en los discos *Recordando a Chile* (1965) y *Un río de sangre* (1974).

16 La canción es una musicalización de Luis Advis para décimas de Violeta Parra. La autora nunca llegó a grabarla ni cantarla.

17 Más sobre ese disco en capítulo sobre la Nueva Canción Chilena.

Patricio Manns y Rolando Alarcón

Es cierto que el neofolclore —el movimiento de renovación musical surgido en Chile en el primer lustro de los años sesenta, en parte para diferenciarse de los conjuntos huasos y la música típica, y en parte para reformular la influencia de los nuevos grupos vocales argentinos— no dejó asomarse en sus versos una composición social de quiebre, en cuanto a crítica o denuncia musicalizada. De hecho, Víctor Jara lo describió alguna vez como música de «pompas de jabón y multicolores fantasías».

Sin embargo, es justo concederle mérito a su aporte en la transición del canto de raíz folclórica hacia la revolución que supuso la Nueva Canción Chilena. Las canciones de grupos como Los Cuatro Cuartos, Las Cuatro Brujas, Los Cuatro de Chile y Los de Las Condes ubicaron a nuevos protagonistas en el canto chileno: obreros o campesinos, a veces; personajes históricos que apuntalaban la memoria libertaria, otras. O tan solo seres solitarios, todos ellos con rasgos de una identidad nacional vinculada a su ciudad, trabajo y estrato. La generosa difusión en medios para su música aseguró, además, una marca trascendente, ésa que luego los estudiosos llamaron la de un «folclore de masas».

Un compositor como Patricio Manns es el mejor ejemplo de quien, identificado más tarde por la composición política, tuvo en el neofolclore una inicial plataforma para impulsar masivamente su afirmación autoral en asuntos sociales. Los temas de sus cuatro álbumes de los años sesenta se ocupaban, entre nostálgicas canciones de amor y de pérdida —en el Manns veinteañero, los amores siempre llegan, besan y se van—, de ubicar al centro de su canto nuevos héroes, ausentes hasta entonces de la canción chilena. Por sus temas pasaban pescadores (“Los mares vacíos”), mineros (“En Lota la noche es brava”), serranos de rifle al hombro (“Bandido”) o el ya célebre cuatrero de “Arriba en la cordillera” (un tema arreglado por Chino Urquidi y con coros de integrantes de Los Cuatro Cuartos y Las Cuatro Brujas, como prueba del cruce de géneros e idearios de esa época). Manns también le cantó a próceres escindidos hasta entonces del canto orientado a radios, como fue el caso de “Lautaro en el viento”, sobre el toqui

mapuche, y la conocida “El cautivo de Til-Til”, para Manuel Rodríguez.

Sus canciones ejercían como crónicas sobre mundos y sentimientos fuera de la urbe y su trajín. Manns había comenzado a trabajar como periodista en Concepción y no abandonó el oficio en esos primeros años de música, con columnas regulares en revistas como *El Musiquero*. Decía entonces que cantaba sólo para reunir dinero con el cual poder escribir novelas, su real vocación. Un texto en la carátula de su primer álbum, *Entre mar y cordillera* (1966, Demon), describe al disco como «un libro cantado […]. Yo quise usar las canciones para contar. No en vano anduve a pie por Chile con los ojos abiertos». Era el suyo, por todo ello, un cancionero de gran riqueza narrativa, en el que comenzaba a asentarse la mirada amplia de preocupación humanista y alerta a la desigualdad que florecería más tarde en las composiciones de uno de los mejores letristas de nuestra historia:

> Por eso así, tomado de tu mano,
> siento pavor de lo que nos espera.
>
> La espada está colgando sobre el mundo,
> y nadie ve su brillo cuando tiembla.
>
> Voy a sembrar,
> pero no estoy seguro
> de que mañana tenga mi cosecha,
> si estamos hoy
> sobre un volcán
> que estallará cuando menos se piensa.
>
> —“La hora final”, Patricio Manns.
> Ay, hijo de corazón
> hecho para las nevadas:
> cómo quisiera llenarte
> de frutos la mesa larga,
> ponerte el trigo en la boca,
> darte la leche y la manta,
> y echar mi brazo en tus hombros
> para dar calor a tu alma.
>
> Pero igual que tú yo llevo
> la vida crucificada:
> cojo mi pan en la calle,
> y es de piedra mi frazada.

Por la tierra ajena vamos
como el viento y como el agua,
somos hijos de esas sendas
que nunca llegan al alba.

—"Por la tierra ajena", Patricio Manns

Manns es puente entre décadas y géneros, y también entre modos de entender el papel del autor en la canción. Muchas de sus columnas en prensa fueron repartiendo pistas sobre su manifiesto creativo, consciente desde un principio de su obligación renovadora y transmisora de realidades hasta entonces escindidas del canto. En 1966, el creador apuntó para revista *Ritmo* obligaciones básicas de la composición chilena en desarrollo:

> Es indispensable tornar los ojos a los temas que nos ofrece la vida que circula alrededor nuestro. Contar y cantar las cosas de Chile, definiendo poco a poco las raíces de nuestra nacionalidad. Para ello, es necesario leer, hurgar, investigar, recrear, pues la poesía no se improvisa. Es hora de despertar en conjunto, que no haya más voces aisladas, que seamos unidad a sangre y fuego, que nos vinculemos a la vida, al trabajo, a la realidad. Esta es una etapa verdaderamente importante como para no luchar por que nuestras manos tengan en ella su lugar de batalla16.

Tal compromiso de apego a las pequeñas historias repartidas por el territorio se impuso incluso cuando la fuerza del cambio en Chile hacía que sus amigos músicos se abanderizaran explícitamente con la Unidad Popular. El único disco publicado por Manns durante el gobierno de Salvador Allende, *Patricio Manns* (1971, Philips), contenía letras quizás más encendidas que las de sus publicaciones previas (con un tema dedicado a la guerrillera Tamara Bunke y otro, "Su nombre ardió como un pajar", al Che Guevara), pero ninguna con la carga proselitista que inoculó, aunque fuese brevemente, el cancionero de casi todos sus compañeros de generación. Pese a haberse publicado en coincidencia con el impulso del nuevo gobierno socialista, ese magnífico álbum con carátula en blanco y negro y participación de los Blops, Inti-Illimani y las orquestas Sinfónica de Chile y Filarmónica de Santiago (bajo la dirección de Luis Advis, nada menos) prefería combinar naturaleza y nostalgia romántica, abocarse a la compleja musicalización de unas décimas de Violeta Parra (en "El exiliado del sur", luego popularizada por Inti-

Illimani) y citar al catalán Joan Manuel Serrat, como ningún chileno lo había hecho hasta entonces. El entusiasmo allendista se asomaba, sí, en "No cierres los ojos" («son hombres de mi país / repartidos al azar / que empuñando su esperanza / y blandiendo sus jirones, / y esgrimiendo su confianza / fueron a las elecciones / a ganar»), pero en el resto de títulos el cantautor parecía más interesado en vincular su inquietud revolucionaria con historias íntimas, como las de "Morimos solos" o "La ventana" (ambas sobre la partida anónima de jóvenes a la guerrilla), o la denuncia de la inaceptable pobreza heredada por un campesino en "Canción para levantar una casa".

La recurrencia de versos sobre separaciones, adioses y distancias en ese quinto disco de Manns se lee con inquietud a la luz de lo que estaba por venir: en menos de dos años, el autor partiría asilado a Cuba, dando inicio a un destierro forzado de década y media. "Estación terminal", una canción tensa y llena de imaginativos quiebres, no puede dejar de interpretarse como una visión adelantada del magnífico canto de exilio que el escritor desarrolló más tarde en Europa:

> Mi pueblo adormecido en el invierno me esperó.
> ¿A qué se vuelve? ¿A qué se vuelve?
> ¿A qué regreso yo?
> ¿Acaso soy el mismo solitario
> guardián de amanecidas
> que un día se marchó?
>
> —"Estación terminal", Patricio Manns.

Comparable evolución hacia un canto político anclado en una rigurosa indagación folclórica puede observarse en el cancionero de Rolando Alarcón (1929-1973). El profesor normalista e integrante fundador del grupo Cuncumén alcanzó a publicar doce LPs solistas —además de entregarles varios temas a otros autores y registrar una suerte de EP con Silvia Urbina— antes de su muerte, a los cuarenta y tres años de edad. En esa lista quedó un hito marcado de deslinde temático con *El nuevo Rolando Alarcón* (1967, EMI Odeón), el primero de sus discos con una mayoría de canciones sociales.

Es cierto que ya antes de ese álbum de tan elocuente título se había manifestado su inquietud de hermandad continental en "Si somos americanos" y en —la menos conocida, pero más vehemente— "Las coplas del pajarito" («hermanos americanos, /

nuestras tierras no son pobres, / pero vienen desde lejos / y nos dejan sin un cobre»), pero no era posible agrupar aún a Alarcón dentro del creciente interés por el canto político, pues su filosofía promocional difería por completo de la de los músicos militantes: no tenía problemas en participar de festivales masivos (también en el de Viña del Mar), grabar temas con citas al *go-go* en boga ("Vienes de un mundo triste" y "No juegues a ser soldado", ambas con el grupo Los Tickets) o aparecer en televisión cantando boleros con Luz Eliana, estrella de la Nueva Ola.

Rolando Alarcón y sus canciones (1965, RCA-Víctor) había incluido dos temas de apoyo al esfuerzo minero: "En las salitreras" y "Yo defiendo mi tierra" («si yo salgo a la pampa voy a cantar: / No queremos extraños / que vengan a quitar / lo que nos da la tierra, / nuestra tranquilidad»). Y en *Rolando Alarcón* (1966, RCA-Víctor) se había incluido "¿A dónde vas, soldado?", una refalosa compuesta para Las Cuatro Brujas[18], de mensaje pacifista universal, no necesariamente asociable a Chile.

> ¿Adónde vas, soldado,
> adónde vas?
> ¿A una guerra sin cuartel?
> Vuelve y lucha por la paz.
>
> Que la paz es verdadera,
> la vida es maravillosa.
> Vuelve a tu pueblo, soldado,
> donde bailan refalosa.
>
> ¿Adónde vas, soldado,
> adónde vas?
> Ya no es tiempo de guerra:
> es tiempo de libertad.
>
> —"¿A dónde vas, soldado?", Rolando Alarcón.

El tema dio inicio a un peculiar y muy literal «diálogo» de versos entre Alarcón y Joaquín Alberto Prieto, oficial de ejército y compositor que creyó necesario presentar "La respuesta del soldado":

> ¿A dónde voy?, me preguntas,
> ¿a dónde voy?
> A defender a mi patria

porque soldado soy.

El ex Cuncumén rebatió en “Escuche usted, general”[19]:

Soy la madre del soldado
que cayó en esta batalla
[…] Yo le hablaba de la paz,
pero usted la traicionó.

La llamada «guerra de las refalosas» —en la que hasta el dúo cuequero Los Perlas batalló con “Refalosa de la cantina donde tomaba el soldado” y en la que Violeta Parra se habría inspirado para componer su “Mazúrquica modérnica”, ridiculizando a «las refalósicas revoluciónicas»[20]— mereció reportajes en prensa, y una gran atención pública durante meses, y dejó convertido a Alarcón en un repentino vocero de la causa pacifista.

No juegues a ser soldado,
no juegues a hacer la guerra
–no, no–,
llevando un fusil al lado,
manchando tu blanca estrella
–no, no–.

Ven a sentarte junto al camino,
ven a mirar cómo corre tu destino.
Tanta sangre vertida,
tantas madres heridas,
¡y tú juegas a ser soldado!

No juegues a ser soldado,
no juegues a las batallas
–no, no–.
No cambies esa sonrisa
por una infame metralla
–no, no–.

—“No juegues a ser soldado”, Rolando Alarcón.

Si esos primeros temas sociales fueron excepciones dentro de un repertorio centrado en una más bien ingenua composición amorosa o costumbrista, a partir de 1967 las canciones de Rolando Alarcón se tomaron muy en serio su potencial crítico. En *El nuevo Rolando Alarcón* seis canciones aludían al esfuerzo proletario y el

agobio del pobre (“Mañana será domingo”, “El trigo”, “Cueca larga del norte”, “Vienes de un mundo triste”, “Yo tengo una copla triste” y “Yo canto a la libertad”), y en *El mundo folklórico de Rolando Alarcón* (1969, Tiempo) se repetía su inquietud por la pobreza y por la unidad latinoamericana, esta vez con versos aun más agudos; además de tres títulos de homenaje a la guerrilla revolucionaria (“Duerme el guerrillero”, “América guerrera” y “Cueca al Che[21]”) y versiones para temas de autores extranjeros de reconocido compromiso, como Pete Seeger (con quien Alarcón había conversado al menos dos años antes en su viaje al Primer Encuentro de la Canción Protesta en Varadero, Cuba[22]).

«Hubo un tiempo, no lejano, en que la canción folklórica fue la pasión de algunos y la obsesión de otros —anotaba Alarcón en el texto de carátula de ese álbum—. Pero éstos y aquellos ignoraron que la canción folklórica debía correr a la par con el devenir y acontecer de los pueblos, con los sueños de hombres y mujeres que pueblan el mundo, con la historia que suele escribirse con sangre, con las madrugadas felices que terminan en anocheceres feroces y despiadados... y, al ignorarlo, no lograron formar su propio mundo folclórico. Y sus voces y palabras se fueron con el viento y no regresaron; y se quedaron por ahí, ignorando su propio mundo y escondiéndose de palabras tan enormes como el vacío de su propio destino».

El cambio en el tipo de repertorio del autor en esos años hacía carne esa recién descrita inquietud de trascendencia.

> Si crecerá la semilla, si el trigo será más blanco,
> si vendrá el patrón en su auto a quitarme mi sembrar.
>
> […] Yo voy a cortar el trigo antes que vaya a morir
> para hacer un pan enorme que lo pueda repartir
>
> entre todos mis hermanos que han sufrido tanto, tanto.
> Así secaré su llanto y el trigo será feliz.
>
> —“El trigo”, Rolando Alarcón.
>
> Yo tengo una copla triste para cantar,
> yo tengo una copla triste para llorar.
>
> En la mina mis hermanos me vinieron a contar
> que el metal que están sacando cuesta sangre, más y más.
>
> Sin embargo, cuando piden por un salario mejor

los condenan por la espalda y les acallan la voz.

Cuando es tiempo de elecciones se acercan hasta los pobres
a comprarles la conciencia hombres tan aduladores;

y les toman de su vino, y les sonríen, también,
cuando salen elegidos les dan sólo un puntapié.

El salario de un obrero ya no alcanza para pan,
la mejora donde vive el viento la va a botar.

La familia va creciendo, va creciendo la pobreza;
lo que sobra es la amargura, la tristeza y la bajeza.

—"Yo tengo una copla triste", Rolando Alarcón.

¡Ay, América!
El viento trae llanto.
Te condenan a vivir en el espanto.
Mueren tus hombres, quieren ser libres,
y tú quieres ser feliz.

[…] En tu tierra pisada por valientes
ahora duermen tranquilos los tiranos
y se sonríen los cobardes asesinos
de mis hermanos.

—"América guerrera", Rolando Alarcón.

¿A quién pregunto, señor,
por qué está manchado el trigo,
si en la mina El Salvador
mataron a sus amigos?

Ellos estaban solos
en ese norte vacío,
reclamando por su pan
tan amargo, tan mendigo,

cuando un viento traicionero
apretaba los gatillos.
Ay, mina de El Salvador,
¡es de sangre mi dolor!
Se olvidaron de la patria,
se olvidaron de los niños.

Dispararon a la espalda
de un pueblo que no es cautivo.

[…] Y el pueblo gritó angustiado
reclamando por el hijo.
Ay, mina de El Salvador,
te mataron a traición.

—"Se olvidaron de la patria", Rolando Alarcón.

"Se olvidaron de la patria" estaba inspirada en la matanza de seis trabajadores y dos mujeres en huelga en el mineral de El Salvador, ocurrida el 11 de marzo de 1966, bajo el gobierno de Eduardo Frei Montalva. La canción demoró más de dos años en ser publicada, pues el sello RCA frenó su grabación. En su libro *Violeta Parra. La guitarra indócil*, Patricio Manns asegura que el propio Presidente Frei telefoneó a Ricardo García, entonces destacado hombre de radio, «para advertirle que no toleraría la difusión de ese tema17». Sea o no verídica esta última presión, lo que importa es que tanto era el celo de Rolando Alarcón por preservar su autonomía que en 1968 comenzó a gestionar sus publicaciones a través de un sello propio, Tiempo; una iniciativa por completo excepcional en esa época y que probaba su tozuda rebeldía a que cualquier pauta ideológica interfiriese con su canto.

La composición politica de Alarcón se afirmaría también con el trabajo de investigación en torno a poemas y composiciones extranjeras, incluidas en los discos *Canciones de la guerra civil española* (1968, Tiempo), *A la resistencia española* (1969, Hit Parade), *Por Cuba y Vietnam* (1969, Tiempo), *Rolando Alarcón canta a los poetas soviéticos* (1971, su único disco para Dicap) y *Canciones desde una prisión* (1971, Tiempo).

Sus últimos tres álbumes con canciones propias parecían no poder sacarse de encima su incomodidad con la pobreza de sus compatriotas, con títulos de conmovedora solidaridad hacia aquel chileno anónimo destinado a una miseria inescapable, como "Cuando una tarde salí", "Voy por la vida cantando", "Canción de Juan el Pobre" y "El hombre". El otrora plácido profesor normalista abrazaba causas incómodas para parte de su público inicial, y en 1969 la revista *Teleguía* lamentaba que Alarcón «ve la solución de un solo color. Aparecer como partidario de una idea política le restará admiradores». Incluso el triunfo de "El hombre" en la sección folclórica del festival de Viña del Mar de 1970 lo obligó a dar explicaciones a críticos molestos con algunos versos

del tema. Respondió, entonces, en el diario *Clarín*:

«Si cantar al pueblo, si contar cantando las realidades de una época, es ser politizado, lo soy. Todo va de acuerdo al acontecer cotidiano. También en la música».

---

18 Ese conjunto femenino la grabó un año antes de que lo hiciera su autor.

19 Grabada por Isabel y Ángel Parra para un single de 1965.

20 Ver más en Osvaldo Rodríguez, *La Nueva Canción Chilena. Continuidad y reflejo* (La Habana, Casa de las Américas, 1986).

21 Con letra de Fernando Alegría.

22 Más sobre ese festival en capítulo sobre Nueva Canción Chilena.

Quelentaro, la copla indignada

Preocupado por ese trabajador sin voz pública ni aparente cupo en la memoria colectiva, el dúo Quelentaro ensayó desde 1960 coplas de precisa descripción y denuncia. Lo hizo, primero, en un molde folclórico y formación de quinteto (cuando su nombre era Voces del Quelentaro, también con Valericio Leppe) y, más tarde, en un cauce definitivo de dúo entre los hermanos Gastón y Eduardo Guzmán. Ambos compositores habían crecido en una familia de Angol de ocho hermanos y natural gusto por la poesía, la guitarra y el canto.

Aunque desde el folclore abrazó la causa de los más pobres, Quelentaro no fue parte estricta de la Nueva Canción Chilena. No contó con sus mismos escenarios ni espacios de difusión, ni fue frecuente verlos a bordo de sus festivales ni actos públicos. Además, nunca fue su intención la militancia partidista: «El que milita a ciegas termina cantando consignas», creían18.

Los Guzmán eligieron siempre definirse como cantores populares. La extrema austeridad musical de sus coplas —levantadas, casi siempre, a pura guitarra y voz— la compensaban con versos incisivos y dramáticos, de realista descripción visual, en los que se le descubría al auditor la vida proletaria y sin privilegios que ellos mismos conocían como empleados de la empresa Endesa, en Rapel.

Se evidenciaba en sus primeras grabaciones la influencia de los argentinos Atahualpa Yupanqui y Armando Tejeda Gómez, y de la chilena Violeta Parra —quien los invitó a participar de su disco colectivo *Carpa de La Reina* (1966, EMI-Odeón)—, pero su trabajo en la copla, ese «cantar hablado», fue tomando rápido carácter propio, anclado en su compasión por la suerte del trabajador chileno ya desde su primer single, “El letrado”. El tema que le daba título a su disco debut, *Coplas al viento* (1966, EMI-Odeón), marcaba la huella por la que luego avanzaron muchos desolados retratos del orden social, el cual Quelentaro no tanto impugnaba como constataba: «Me dicen que soy amargo / porque no canto al amor, / que el corazón que yo tengo / se me cerró como un puño. / […] Mi grito canta en silencio / penitas que lleva el viento».

Sus tres discos de los años sesenta abordaban la esforzada rutina del chileno más pobre desde la tristeza de su desesperanza y la rabia de la injusticia de la que se sabe víctima. Cinco años antes

de que Víctor Jara reformulara el Padre Nuestro cristiano en "Plegaria a un labrador", Quelentaro registraba la oración de un trabajador del carbón que visualiza su muerte «en los socavones, / linda tumba pa' un minero, Padre Nuestro». El desahogo del maltrato de toda una vida levantaba "Coplas a don Manuel Jesús" («explotado sesenta años, / pregúntenme qué junté si no fueran estos callos, / pregúntenme si gocé sesenta años de mal rato») y también la extensa y tristísima "Leña gruesa": más de diecisiete minutos de negros recuerdos de quien busca siquiera un motivo para sonreír, y no lo encuentra.

Las mentiras de una mala educación estatal como imposible medio de ascenso, en "No sé quién lo permitió" («educación para todos, / sin fijarse quiénes son. / Qué falso, pero sirvió / para darme una esperanza, / esperanza de estudiante; / esperancita murió»); la concentración de la propiedad, de "Los manzanos florecieron" («qué culpa puedo tener / si cuando vine a este mundo / se lo habían repartido / unos cuantos apellidos»); el no servicio de la salud pública, de "Tos y sangre" («se me envenena la sangre / de verme tan *tramitao*»): letras de una irritante vigencia, medio siglo después de su composición.

Los crudos versos de Quelentaro contrastaban con el canto armonizado que entonces elegían difundir las radios. Desde el diario *Clarín*, el locutor Agustín *Cucho* Fernández advertía que al dúo «hay que tomarlo de a poco, porque deja un rictus amargo». Ninguna de sus primeras carátulas llevaba alguna foto de los Guzmán: los hermanos querían que fuese, precisamente, esa dura poesía—«mi copla es canto de entierro / de funeral y requiebro»— la que hablase por ellos.

> Mi sudor saló la tierra, fui minero.
> La fuerza quedo en mi pecho, muy adentro.
> Clavo mis ojos en vano
> en la cruz de tus maderos,
> Padre Santo.
>
> Yo sé que el suelo me espera, y tú lo sabes.
> No moriré bajo almendros.
> Mi consuelo:
> morir en los socavones,
> linda tumba pa' un minero,
> Padre Nuestro.
> […] ¿Verdad, mi Dios, que allá tienen
> —me contaron—

un túnel donde no hay muertes, ¿será cierto?
Y que un tiro mal tronado no se lleva ni un minero,
¿será cierto?

—“Oración del minero”, Quelentaro.

Yo tengo un corazón grande,
me creció con privaciones,
me creció con injusticias,
se agrandó con sobrenombres:

El Marrano, El Piojento,
El Hijo del Panaero.
Mi corazón se curtió
como se curte un pellejo,

que si lo mojan las penas,
se ablanda y afloja el cuero.
Me duele, me duele el pecho,
y yo soy malo pa’l recuerdo.

[…] Vivir seis en un cuartucho,
con dos camas en el suelo,
sin esperanzas de nada
y hasta debiendo el arriendo.

La pega haciéndose escasa
y la plata resfalando,
y las mujeres sufriendo,
su guata llena’e chiquillos,
pariendo cada once meses,
y los chiquillos muriendo.
¿Eso es p’andarse ríendo, mierda?
[…] De allí, salir a la vida.
Salir llevando una marca,
marca que le hizo la guasca,
que le azotó la esperanza .

Uno sale derrotao,
¿pa’ donde endilgar el alma?
Solo en la vida llevando
un esqueleto podrido,

vicios de vino y cigarros,
y con piojos que no fallan

Uno sale derrotao,
¿pa' donde endilgar el alma?

—"Leña gruesa", Quelentaro.

«Aquí me tienen de nuevo», parte el amargo y extenso relato de "Leña gruesa"—una auténtica gesta poética, de difícil comparación en la canción chilena—, cuyo protagonista es, arquetípicamente, el mismo de muchas otras canciones de Quelentaro: el chileno al que la amargura de una vida sometida hasta lo insoportable no le ha matado la capacidad de indignarse ni de narrar con elocuencia sus pesares. El mundo proletario despertaba la piedad y también la admiración de los hermanos Guzmán. "Amasando", "Destino vegetal" y "Coplas del sembrador" fueron, entre muchos, tres respectivos homenajes de ese primer cancionero a un panadero, un hortelano y un profesor.

Pero al trabajador también lo define su vacío. Hacia 1972, el dúo dibujó un feroz retrato del desempleo, un drama rara vez abordado en la canción chilena:

«Cesante», linda palabra.
Tiene gusto a humillación,
huele a pasto resollao
y pesa como una carga.
Yo estoy consciente que el hombre
es animal de costumbre,
fruta que a golpes madura.
Pero el golpe del cesante
más que hacerlo madurar
como que tira a pasmarlo.

[…] Esperando horas estiradas de noche,
para volver de nuevo
al origen desnudo de la desesperanza.
Buscar el abrigo sombrío del vino
que enrarece el alma.
Darles el grito a los hijos
y salir a la calle
al cantar de los gallos
en busca de un aviso.
Recibir negativas mezquinas
y no ser recibido.

—“Cesante”, Quelentaro.

La trayectoria de Quelentaro continuó casi sin interrupciones bajo dictadura y, más tarde, también durante la transición democrática[23]. Su más ambicioso proyecto de los años setenta fue *Coplas libertarias para la Historia de Chile*, un disco en dos partes que narró en coplas la Independencia, y cuya conclusión seguía ocupándolos dos décadas después de su inicio[24].

La genuina inquietud por la identidad, la memoria y la inequidad de nuestro país no fue en los hermanos Guzmán preocupación pasajera ni atadura a una sensibilidad ideológica o de contexto, sino la perspectiva de su inserción en el mundo como cantores populares. Sus coplas son incómodas y por cierto no recomendables a optimistas compulsivos. Pero fue la vida misma, con su inesquivable aspereza, la que las puso en sus canciones.

---

23 Ver más del dúo en capítulo sobre canción de exilio.

24 La muerte de Eduardo Guzmán, en abril de 2012, detuvo la trayectoria de Quelentaro como dúo.

Festivales de poncho y frac

La transición entre folclore, neofolclore y canción comprometida encontró su escenario de cauce visible en 1969 durante el primer Festival de la Nueva Canción Chilena, organizado entre el locutor Ricardo García y la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica. Para muchos analistas, fue el punto de partida de la Nueva Canción, pero los hitos cronológicos tan cerrados olvidan los matices, y no puede desdeñarse la fuerte presencia que en ese encuentro también tuvo el folclore tradicional. De hecho, precisamente el contraste entre una y otro permite comprender mejor el bullir musical que estaba a punto de instalarse en el género de la canción política.

Para Ricardo García, un festival que permitiese dar a conocer el trabajo de gente como Quilapayún, Ángel Parra y Víctor Jara comenzaba a saldar una deuda con un nuevo tipo de cantautoría que no estaba teniendo la difusión debida en los grandes medios de comunicación. Eso sí, y PUC mediante, el encuentro distaba de ser una plataforma para el nuevo canto revolucionario. Entre el gimnasio de la Universidad (primeros días) y el Estadio Chile (noche de clausura) se sucedieron presentaciones que combinaron a Chagual y Los Huasos del Algarrobal, Ángel Parra y el Dúo Rey Silva, Inti-Illimani y Los Huasos Quincheros. A este último grupo se le rindió un homenaje por sus treinta y dos años de trayectoria, y se organizaron mesas redondas y conferencias sobre canción popular para contextualizar aún mejor la transición que el programa pretendía demostrar.

La competencia ofreció un panorama igual de diverso, con nuevas canciones de, entre otros, Willy Bascuñán, Raúl de Ramón, Rolando Alarcón, Ángel Parra, Patricio Manns y Los Libertadores, y, los ganadores, Richard Rojas (“La chilenera”, presentada junto al grupo Lonqui) y Víctor Jara (“Plegaria a un labrador”, presentada junto a Quilapayún). Una foto de la premiación del encuentro muestra a varios de ellos sobre el escenario, y su diferenciación es evidencia inmediata: se mezclan los de frac y corbata con los de beatle negro y poncho. La decisión de empate entre dos autores fue, también, elocuente de una calculada prudencia.

Era obvio que al menos esa primera idea de Nueva Canción no intentaba evidenciar un quiebre con una tradición a la que

reconocía y hasta homenajeaba. De ahí que las quejas públicas por la supuesta izquierdización y discriminaciones del encuentro fuesen un reproche innecesario. Una columna en *El Musiquero* creyó necesario precisar que «no es posible hablar de una "nueva" canción chilena, cuando se trata de folclore. El folclore es antiguo, es noble, viene desde las fundaciones, no se puede hacer de nuevo. Está hecho y es así […]. Ojalá en otras oportunidades la Universidad entienda que la canción chilena no tiene doctrina y no puede buscar novedades. Ya está hecha y como está, está bien».

Al año siguiente, el II Festival de la Nueva Canción Chilena también tuvo a la PUC en la organización, pero su selección de dieciséis participantes ya evidenciaba un más marcado carácter político, no sólo porque estaban entre ellos "El alma llena de banderas", de Víctor Jara, y "Un día el pueblo", de Rolando Alarcón, sino porque allí Quilapayún mostró por primera vez su montaje para la *Cantata Santa María de Iquique*, de Luis Advis, una de las obras cumbres de música chilena puesta al servicio de la memoria colectiva[25]. En el libro *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970* se identifica al encuentro en el Estadio Chile como el escenario manifiesto de «las divisiones que estaba viviendo el país y que hacían insostenible la presencia de un movimiento de canción popular unificado». Allí se detalla que el planeado homenaje a grandes figuras de la canción chilena se llenó de pifias cuando apareció Pedro Messone —miembro de la llamada Juventud Freísta, y, hasta hacía poco, identificado en público con la campaña electoral del democratacristiano Radomiro Tomic—, quien, en bambalinas, «tuvo un duro altercado con Víctor Jara que marcó para siempre la ruptura entre los músicos chilenos que cultivaban la canción de raíz folclórica[26]». Los suyos eran dos mundos ya inencontrables, sobre y bajo el escenario.

Vendría un III Festival de la Nueva Canción Chilena en 1971, aunque esa vez con auspicio del Departamento de Cultura de la Presidencia de la República, y ya sin la Universidad Católica en la organización. El viejo intento de balance entre folclore tradicional y canto político ya se había descompensado, con el estreno de la cantata *La fragua*, de Sergio Ortega —un homenaje al cincuentenario del Partido Comunista chileno—, "Elegía para una muchacha roja", de Patricio Manns, "Muchachas del telar", de Víctor Jara, y "A mi comandante", de Richard Rojas, como pruebas de que el tipo de canto alentado por la oficialidad era el de mayor apego a la lucha proletaria y revolucionaria. Para ello, se dispusieron los mejores canales de difusión: el Estadio Chile y el

Teatro Municipal de Santiago, y transmisiones por Televisión Nacional y radio Cooperativa. Sin embargo, de las tres ediciones del festival, ésta fue la que tuvo menor convocatoria y más críticas negativas. En revista *Ramona*, Ricardo García reflexionó incluso sobre una «crisis de compositores»:

> Debe existir una severa autocrítica. Reconocer que no todo lo que se hace es de calidad. Que no todo debe ser aplaudido y elogiado por el solo hecho de ser «comprometido» con el proceso de cambios […]. No basta con mencionar la palabra «revolución» para que esa canción sea revolucionaria19.

Del conflicto entre compromiso y panfleto veremos más detalles en el capítulo sobre Nueva Canción Chilena. En el cierre de esta revisión sobre el primer folclore de contenido social no puede eludirse que llegó un momento que exigió otro tipo de canción de contenido, y que en esa demanda la cantautoría local se transformó.

«La armónica integración entre los músicos chilenos vinculados al folclore, que venía desarrollándose desde los años veinte, no soportará los antagonismos sociales y políticos que dominaban al país, y muy pronto se quebrará para siempre», advierte Juan Pablo González20. En efecto, la Nueva Canción Chilena le iba a imponer al canto chileno un compromiso radical, con el que no todos los músicos de los años sesenta se sentirían cómodos, pero del que surgió el cancionero social más firme y trascendente que hasta ahora haya engendrado nuestra música.

---

25 Ver más en capítulo sobre Nueva Canción.

26 Hay detalles sobre este altercado —llamado por algunos medios como «La batalla del Estadio Chile»— de boca del propio Messone en la página 139 del libro *Rolando Alarcón. La canción en la noche*, de Manuel Vilches (2009, Quimantú).

Capítulo 2

Primer rock:

Desconfiar de la palabra

Eres joven, y ellos jamás te escucharán.
Nosotros sí te comprendemos
porque sufrimos como tú,
igual que tú.

Nos sentimos solos y abandonados.
No comprenden que estamos desorientados:
es su mundo de rencor.

—“Abandonados igual que tú”, Los Beat 4

Playlist:

Los Jockers - Nueva sociedad S.A. > Los Vidrios Quebrados – Se oyen los pasos – Como Jesucristo usó el suyo > Oscar Wilde > Los Mac's – La muerte de mi hermano > Los Beat 4 – No pisen las flores – Abandonados igual que tú > Los Amigos de María y Dean Reed – Somos los revolucionarios > Blops – Vértigo – Los momentos > Los Jaivas – Que o la tumba serás – Indio hermano – Cacho > Congregación – Atrapados por un pensamiento – Ama la muerte, hermano > Sacros – Cobres, pobres, viejos > Amerindios – Los colihues – A pie camino – Ni pocos ni muchos > Congreso - Vamos andando, mi amigo – El oportunista – Nuestro es el momento > Combo Xingú – Hemos dicho basta – 4 de septiembre de 1970.

El rock chileno fue muchas cosas antes de ser político. O, si se quiere, fue político sin proponérselo. Ya el gesto de armar una banda, electrificarla, dejarse crecer el pelo y disponer todo ello a los embates de un orden conservador como el local constituía tal esfuerzo en los años sesenta, que en muchos casos hizo innecesario sumarle un compromiso ideológico para evidenciar su vocación subversiva.

Aunque los rockeros locales definieron desde un principio propuestas distintivas en sonido e imagen, hubo que tenerles paciencia para que encontraran el sendero de la canción con contenido. En el mejor de los casos, su disposición inicial fue hacia la búsqueda introspectiva y a la confesión personal. Sólo el tiempo les permitió tomar conciencia de sus ventajas comparativas para la observación social ácida y sintética.

Si se busca un rock político previo al Golpe de Estado debe hacerse con la disposición para interpretar mensajes oblicuos, ajenos a la retórica impuesta al grueso de expresiones creativas de esa época. Al lado de las proclamas muchas veces taxativas escuchadas en torno a 1970 por parte de los músicos de la Nueva Canción Chilena, no deja de ser interesante conocer este otro canto político, electrificado y lleno de mensajes entre líneas.

Rebeldes y rebels. Los coléricos cantan en inglés

Siempre el manifiesto político se ancla a su territorio, pero a los primeros rockeros chilenos cualquier posible pauta ideológica les llegó desde el lejano hemisferio Norte, lo cual constituye, de por sí, una rareza. Al ensayo local del género le tomó años destetarse del idioma inglés, y, por lo tanto, también de sus focos y prioridades. Al menos en su primera etapa, grupos como Los Jockers, Los Larks, Los Mac's, Los Sicodélicos y Aguaturbia no sólo privilegiaron el canto en un idioma que no era el materno, sino que hicieron del *cover* su ejercicio predilecto. Su inquietud poética estaba, así, pauteada por conflictos ajenos a los de su ambiente, como el retiro de tropas de Vietnam o la decepción hacia el llamado sueño americano.

Esa inicial circunstancia se terminó imponiendo, en muchos casos, como norma. «Fuimos totalmente apolíticos, pensando que teníamos otros medios de comunicación, y que esa cuestión era pan para hoy y hambre para mañana», explica Sergio del Río (Los Jockers), en el libro *Prueba de sonido*, de David Ponce.

«Nos ocupábamos más de la sonoridad que de las temáticas», complementa también allí Carlos Corales, de Aguaturbia, un grupo que si causo escándalo —por el desnudo y la blasfemia en las fotos de carátula de sus dos discos— no fue por asuntos ideológicos, pues sus grabaciones se acomodaron en *covers* de temas extranjeros. «No nos interesaban mucho las letras. La poesía nos daba lo mismo».

Fue sólo luego de unos años de convencido ejercicio imitativo que el rock chileno comenzó a mirarse a sí mismo y a su alrededor. A partir de 1967 aparecieron canciones importantes como registro de la rebeldía a convenciones sociales amplias. Temas como "Nueva sociedad S.A." (Los Jockers), "We can hear the steps" (Los Vidrios Quebrados), "La muerte de mi hermano" (Los Mac's) o "No pisen las flores" (Los Beat 4) observaban con malestar y más o menos candidez el orden imperante, aunque sin concentrarse aún en conflictos que pudieran considerarse locales.

Las primeras canciones sociales de nuestro rock proponían levantar una convivencia diferente —aunque no quedaba claro cómo, exactamente—, inspirada en la liberación de mentes y costumbres, y en el cultivo de una mínima empatía con el prójimo.

No miraremos color ni credo.
Libertad, justicia, sólo habrá.
Sólo en el amor nos basaremos,
porque conscientes estamos del orden social injusto.
Sí, de esta sociedad
Sí, de esta suciedad
Sí, de esta sociedad.

—"Nueva sociedad S.A.", Los Jockers.

Arreglando pensamientos obsoletos,
rompiendo esquemas,
tú crearás.
Todo un mundo nuevo comienza.

Quien se sienta joven y tenga ideales
se suma a nosotros y nos ayuda a despejar el paso.
Éste es el siglo en que la mente se libera.
No puedes negar tu propio tiempo.

—"Se oyen los pasos", Los Vidrios Quebrados[27].

Por favor, no pisen las flores.
Por favor, no las pisen más.

Tengo ganas de llorar.
Todos pasan apurados,
no se miran al pasar.
Todos van muy preocupados,
todo es frío en la ciudad.

—"Por favor, no pisen las flores", Los Beat 4.

Enternece la ingenuidad de las letras de Los Beat 4. El grupo nacido en San Miguel en 1966 trabajó varios años un rock sencillo y sin mayor discurso, aunque arriesgado para la época al optar por el canto en castellano; a veces para letras propias, a veces para traducciones de los Beatles, Rolling Stones y Kinks. Su mayor *hit* fue el jingle para un helado de Savory ("Dame un Bananino"). No era lo suyo la música intelectual.

Sin embargo, apenas instalada la Unidad Popular en el poder, el conjunto decidió sumarse —aunque fuese brevemente— a los vientos de cambio. En su último año de trabajo conjunto, Los Beat 4 fueron la banda de acompañamiento en vivo para el montaje de

El degenéresis, de Edmundo Villaroel[28], comedia musical estrenada en 1970, de una provocadora lectura sexual y antiburguesa. El diario *El Siglo* la describió como una apuesta «progresista, popular y antiimperialista». El grupo se hacía ahí cargo de canciones de Jorge Rebel[29] —con títulos como "Detente, pequeño burgués" o "Yanqui, good bye"[30]— arregladas por Sergio Ortega, nombre fundamental de la Nueva Canción Chilena. La obra fue una mezcla inusual de pop y provocación21.

En el mismo espíritu de cruce, suele destacarse la alianza supuestamente política entre el grupo Los Amigos de María y el cantautor de izquierda Dean Reed (1938-1986) —el famoso «Elvis rojo» nacido en Colorado y luego adoptado por el socialismo de la R.D.A.—, pero ésta fue más una coincidencia de tiempo y espacio que un plan de activismo. Su grabación conjunta de los singles "Las cosas que yo he visto / Somos los revolucionarios" (1970) y "Siento que la historia llama / Ustedes" (1971) incluía saludos —bastante ingenuos, por lo demás— a los jóvenes idealistas y al Che Guevara.

«Somos los revolucionarios, / queremos la justicia y la libertad. / Somos los revolucionarios, / defenderemos siempre la paz y la humanidad» fueron el tipo de versos en extremo simples que se repartieron los músicos chilenos con aquella estrella extranjera cautivada por la Unidad Popular. Cantaban en primera persona del plural, sí, pero en realidad nunca hubo entre ellos más conexión que la respuesta a una petición de su sello.

«EMI fue quién nos presentó, y no creo que él haya tenido mayor conocimiento previo de nuestro grupo. Lo que quería era grabar pronto esas canciones», cuenta el bajista Tito Barahona, quien además recuerda algunas presentaciones en vivo junto a Dean Reed en regiones. Cuando Los Amigos de María pudieron al fin grabar su primer LP, *Rock* (1973, EMI), la prioridad del repertorio no fue para nuevos llamados revolucionarios, sino para dóciles estándares del rock estadounidense. Para entonces, la chispa subversiva se había extinguido por completo.

Antes que cualquier otro grupo chileno, Los Vidrios Quebrados demostró con *Fictions* (1967, UES) no sólo que era posible levantar un LP completo sin necesidad de recurrir a *covers*, sino además que esas canciones propias podían abordar asuntos más amplios que el simple ligue y desligue amoroso.

Por ese atrevimiento y visión, *Fictions* es un álbum señero de la música chilena (además de un ejemplo de creatividad sicodélica

que hasta hoy genera el interés de coleccionistas de todo el mundo). Aunque está cantado en inglés, la banda adoptó allí una inequívoca voz generacional para el Chile de la época, con llamados colectivos contra el conservadurismo en el que sus propios integrantes crecían. Y estaba, también, la referencia al más alabado compositor estadounidense de ese momento.

> Juan Mateo O'Brien: Bob Dylan fue una influencia muy importante, sin duda —advierte el guitarrista y principal letrista de Los Vidrios Quebrados—. Temas suyos como "The times they-are-a-changin'" y "A hard rain's gonna fall" me ayudaron a articular una voz generacional, de cambio colectivo. Nos permitió comprobar que algo así era posible de hacer dentro de una canción.

En "Se oyen los pasos", Los Vidrios Quebrados anunciaban la irrupción de un inminente giro social ya imparable; y, en "Una manera de vivir", el quiebre con las aspiraciones de sus padres («amo la poesía y la música, / y no quiero los planes que ellos tienen»). El acomodo burgués y la imposición del pelo corto eran los blancos de ataque de "Como Jesucristo usó el suyo"; mientras que "Oscar Wilde" mostraba un asombroso adelanto a la reivindicación de la autonomía homosexual, a través del saludo a la relación entre ese escritor irlandés y su amante, desde una altiva primera persona singular.

> ¿No es mi derecho vivir mi propia vida como yo quiera,
> con los medios que he elegido,
> con mi libre voluntad?
>
> —"Oscar Wilde" [31], Los Vidrios Quebrados.

> Amigo, debes ser valiente.
> ¿No puedes vivir a tu modo?
> Deja que tu pelo crezca, ¡y crezca largo!
> Tal como Jesús usó el suyo.
>
> —"Como Jesucristo usó el suyo" [32], Los Vidrios Quebrados.

El preciso año en que esas canciones se daban a conocer, parte del estudiantado universitario chileno ajustaba un asombrosa sintonía con las exigencias de cambio en el Primer Mundo. La toma de la Casa Central de la Universidad Católica, en agosto de 1967, mostró el giro que los jóvenes pretendían darle de ahí en

adelante a su participación política, a su relación con la autoridad y al debido cuestionamiento a la pauta de los medios de comunicación. En esa toma universitaria —que pasó a la historia por aquel lienzo gigantesco de «CHILENO: EL MERCURIO MIENTE» extendido hacia la Alameda—, Los Vidrios Quebrados fueron el único grupo rock presente, aventurando acordes entre escritorios amontonados y frazadas extendidas por el suelo del segundo piso del histórico edificio.

> Héctor Sepúlveda: Éramos estudiantes de la UC, y alguien nos invitó. No recuerdo haber visto a otro músico ahí —rememora el guitarrista del grupo—. No era la idea un gran acto ni mucho menos. Sólo colaborar de alguna manera. Eran tiempos en que uno sintonizaba al toque con la rebelión, aunque no estuviese tan politizado.

Pese a lo anterior, y a diferencia de otros países, el movimiento estudiantil de fines de los años sesenta no tuvo en Chile al rock como banda sonora identificatoria. No hubo versos que aludieran a sus demandas ni himnos que acompañaran sus reivindicaciones.

Debe ser "La muerte de mi hermano", grabada por Los Mac's en 1967, la canción que más claramente se ocupó de un conflicto político en esos primeros años de ensayo rockero local, pero ésta se refería a un suceso lejano en geografía y emoción. Los versos de Orlando Walter Muñoz sobre muerte y armas[33] («mi hermano dijo: "Buenos días". / La bazuca dijo: "Good night, good night"») aludían a la invasión estadounidense a Santo Domingo, dos años antes (de fondo se escuchan en el tema bombardeos, ametralladoras, explosiones y marchas militares), y eran una excepción dentro de un álbum, *Kaleidoscope men* (1967, RCA-Víctor), con diez canciones entre el inglés y el español, y una mayoría de versos sobre amor y evasión mental. Aunque es una de las melodías más conocidas del primer rock chileno, no alcanzó a orientar a esa banda de Valparaíso hacia un repertorio de protesta.

«Mi duda es porqué la grabamos, si nosotros tocábamos justamente para los gringos, para la gente del barrio alto», admite Willy Morales en el libro *Se oyen los pasos*, de Gonzalo Planet. Su declaración es elocuente: cuando el primer rock chileno quiso ser político lo fue, como se ve, más bien por accidente.

---

27 Traducido del inglés.

28 Bajo la dirección de Eugenio Guzmán, fue estrenada el 1 de diciembre de 1970 en el Teatro Antonio Varas.

29 Seudónimo para Jorge Jaña.

30 De esa música quedó el registro del disco *El degenéresis* (1971, RCA).

31 Traducida del inglés.

32 Traducida del inglés.

33 La música fue compuesta por Payo Grondona, amigo y colaborador del grupo.

El mensaje del rock folclórico

El cambio hacia una sociedad más libertaria no era un debate extraño al Chile de los tardíos años sesenta, pero el grueso del rock local buscó desviar esa inquietud por derroteros alternativos a los cauces políticos. Salvo excepciones —la del dúo Amerindios, sobre todo—, los experimentos rockeros bajo la Unidad Popular prescindieron del deber revolucionario que había abrazado, al mismo tiempo y con total convicción, la Nueva Canción Chilena.

«Ese carácter apolítico fue nefasto para la credibilidad del rock pocos años más tarde», estima el investigador y músico Gonzalo Planet; quien pide considerar, además, que el gobierno de la UP daba todas las condiciones para un entusiasmo revolucionario más radical. «¿Qué estaba haciendo el rock, esa mancha que pertenecía a un sistema dominador, en medio de aquel paraíso revolucionario?».

Lo que para un hippie era el ejercicio vital de su derecho a la búsqueda de una libertad interior, para la juventud militante de entonces constituía una traición inexcusable con el proceso socialista en marcha. Son abundantes los artículos de entonces en *El Siglo* y *El Musiquero* que critican al rock con tanto o más espanto del destilado por los medios conservadores. En 1970 un concierto del grupo Kissing Spell debió ser cancelado por la acción de un grupo de manifestantes que se tomó el Teatro Marconi con pancartas de «YANKEES, GO HOME». Es sólo uno de muchos ejemplos de la hostilidad-ambiente contra los primeros rockeros chilenos.

La música joven debía ser encantadoramente frívola o fieramente comprometida si no quería arriesgar acusaciones de lado y lado en torno a su «nefasta influencia». Desde la izquierda, el mote de «música extranjerizante» colgó a menudo sobre toda esa primera generación de melenudos sedientos de distorsión eléctrica. «Me hierve la mierda, perdonando la expresión, de ver a todos estos cabros con imitaciones a los hippies norteamericanos y los hippies europeos», dice uno de los entrevistados en el documental *Descomedidos y chascones* (1977), señero retrato de la diversa juventud de la época dirigido por Carlos Flores, y

musicalizado por canciones de Los Jaivas y Silvio Rodríguez. Continúa la cuña en pantalla:

Allá pueden hacer lo que les dé la gana; les sobran las cuestiones. Pero aquí en Chile los necesitamos, porque esas manos que están inutilizadas nos sirven en nuestro proceso […]. Los cabecillas de esto son todos hijos de la aristocracia: de Ñuñoa, de Las Condes, de La Reina. Es muy difícil encontrar un hippie minero del carbón, por ejemplo.

El maniqueísmo del análisis afectaba a esos hippies efectivamente acomodados y ociosos, tanto como a los propositivos. Eduardo Gatti recuerda un histórico desprecio de nada menos que Pablo Neruda, cuando su primer grupo fue invitado en 1968 a un acto organizado por el partido Comunista en el Teatro Municipal de Santiago.

> Eduardo Gatti: No tengo idea ni por qué nos llamaron, si nosotros cantábamos en inglés. Habrán querido parecer al día con lo novedoso, no sé. La cosa es que Neruda nos hizo arar por la alfombra. «Acá los dejo con uno de estos grupos extranjerizantes, que sólo vienen a distraernos de nuestra causa...». Algo así fue su presentación. Mientras nos anunciaba, se quemaron los fusibles de los amplificadores y no pudimos tocar ni una nota, lo que terminó de colmar la paciencia de Neruda. Aún nos estamos riendo de lo que nos pasó.

Más tarde, con los Blops, Gatti conoció el desprecio de una masa numerosa cuando el grupo fue invitado al Festival de Viña de 1971. Su rock de ancla folk, celta y experimental («estilo anglo-Isla Negra», lo recuerda —con humor— el músico) pareció irritar tanto al público entonces afín al sonido y el mensaje latinoamericanos, como al que esperaba baladas para tararear en pareja. En el libro *Prueba de sonido*, Juan Pablo Orrego, cantante y bajista del grupo, recuerda que «nos odiaban. El animador dice, te juro: "Ahora les presento a… ¿cómo se llamaban, chiquillos?". No nos dejaron ensayar, había garabatos escritos en el camarín […]. Al tercer día, eran treinta mil personas pifiándonos desde el primer minuto hasta el último».

La prensa de esos días apenas consigna el paso de Los Blops por Viña. En una nota de *La Segunda* —que, en la bajada, identifica al conjunto como «Los Shops»—, la cronista a cargo[34] lamenta un

espectáculo en el que los músicos, a su juicio, «lucen desaliñados, y no en la línea pintoresca que es cultivada con generosidad por artistas que siguen esta orientación de cercanía a lo natural, sino con mal gusto en relación con el espectador22». Y esa crítica era de las suaves. En *Clarín*, era frecuente que a los integrantes del grupo se les desdeñara por «pijes».

> Eduardo Gatti: Tanto a Los Jaivas como a los Blops nos hacían pedazos desde la derecha y desde la izquierda. No sabían dónde ponernos. Para algunos, el hecho de tener una guitarra eléctrica era ya imperialismo. Llegó a rumorearse que éramos agentes de la CIA. En tiempos de tanta ideologización, fuimos como seres extraterrestes.

Los Blops se sabían al medio de un fuego cruzado del cual no hicieron demasiado por protegerse. Esperaban que pasara, confiados en que el tiempo le daría la razón a su decisión de no comulgar con discursos que sentían ajenos. Más por contactos que por afinidad ideológica, grabaron su primer disco (*Blops*) para la etiqueta de las Juventudes Comunistas, Jota Jota (luego, Dicap). Sorprende en ese álbum de 1970 la ausencia de un discurso asociable a la euforia que entonces plasmaba, en gran parte de la música chilena, la llegada al poder de la Unidad Popular. Es más: dadas las circunstancias, es asombroso el atrevimiento de sus autores para levantar un tema como "Vértigo", de abierto disenso a la retórica ideológica y el ensalzamiento de líderes. En concordancia con ese sentir, la letra de la famosa "Los momentos" recelaba del apego a la iconografía religiosa y, en general, a las soluciones espirituales moldeadas a la medida humana.

> El primer hombre que dijo tener esperanzas
> está llorando junto con todos su causa.
> Ya no le queda nada.
>
> Quienes pusieron su fuerza en el hombre,
> no pensaron
> que sus tristezas serían más fuertes que ellos.
>
> […] Muchos creyeron en su coraje,
> en las palabras: esos cayeron.
> Otros se fueron llorando.
> Los que sintieron paz en su alma se fueron.
> Sólo quedamos los que caemos sin alas

porque yo no creo en nada.

—“Vértigo”, Blops.

Cada uno aferrado a sus dioses,
producto de toda una historia.
Los modelan y los destruyen,
y según eso ordenan sus vidas.
En la frente les ponen monedas,
en sus largas manos les cuelgan
candados, letreros y rejas.

—“Los momentos”, Blops.

El atrevimiento de cantar contra la sola idea de un líder ideológico en tiempo de grandes proclamas y obediente militancia no les iba a salir gratis a los músicos del grupo. Eduardo Gatti recuerda una tensa reunión de 1972 en el entonces edificio de la UNCTAD, a la cual los Blops fueron convocados por varios jerarcas del PC —el grupo seguía siendo parte del sello discográfico del partido—, y en la que también se encontraban algunos integrantes de Quilapayún.

> Eduardo Gatti: En algún momento, habíamos reclamado que nos faltaban equipos. Entonces se nos convocó a esta reunión para decirnos, okey, que nos podían ayudar, pero siempre y cuando el grupo accediera a inscribirse en el partido. Les dijimos que no, que muchas gracias, que mejor nos íbamos para la casa. Recuerdo que la otra condición que nos pusieron fue que los equipos no podían importarse desde Estados Unidos, sino que de Rumania; y, que yo supiera, entonces en Rumania sólo se hacían estufas. Comprenderás que la reunión fue muy breve.

Hoy el músico recuerda esa conversación con una sonrisa. Enumera, incluso, la serie de rumores que afectó a los Blops luego de ese desaire al PC, desde acusaciones de ser agentes de la CIA a amenazas veladas contra la comunidad en la que vivían: «No entendían nada y no conseguían ver más allá de sus dogmas. Aunque, en realidad, lo que estábamos haciendo nosotros era un ejemplo para ellos».

El estigma de un supuesto descompromiso volvería a perseguir décadas más tarde a Eduardo Gatti durante su inmersión como

solista en el Canto Nuevo; y también el activismo apartidista marcaría el futuro profesional de Juan Pablo Orrego, hoy reconocido medioambientalista. Los Blops fue un grupo consecuente en su ansia de cambio, disciplina espiritual y exploración libertaria, pero que eligió la expresión desideologizada y contó con escasos defensores entre los artistas de izquierda; con Víctor Jara y Ángel Parra como dos excepcionales y grandes aliados.

Gatti asegura que la segunda edición del primer álbum de los Blops se hubiese quedado en bodega si no es por la intervención de Jara, quien les hizo ver a los ejecutivos de Dicap su deber de distribuirlo, pese a la reticencia del partido: «Víctor era un tipo con una cultura súper amplia y abierta, un aliado nuestro, un hombre que escuchaba con atención y respeto nuestra música, y que nos dio valiosos consejos», recuerda el guitarrista.

Por eso, fue que luego los Blops estuvieron en la grabación de *El derecho de vivir en paz* (Víctor Jara; 1971, Dicap), aportándole cuerdas eléctricas y un órgano sicodélico a uno de los discos más importantes del gran ícono de la Nueva Canción Chilena. Lo mejor del rock y de la canción comprometida se unieron en ese emocionante himno pacifista que le da al álbum su título, saltándose convenciones para apuntar a la trascendencia, y acertar.

Similares recelos sobre su descompromiso acompañaron por décadas a Los Jaivas, un grupo que, tanto antes como después del Golpe de Estado, se vio obligado a dar explicaciones por su aparente descuido político e irresponsabilidad, como solía impugnárseles.

Pocas veces se advierte que las letras sobre nuestra historia, sus contradicciones y abusos nunca fueron ajenas a la banda de Viña del Mar. Ya en su primer álbum, conocido como *El volantín* (1971, RCA-Víctor), Los Jaivas se permitían inaugurar su discografía con insolentes revisiones de la Conquista Española (“Cacho”) o la Canción Nacional (“Que o la tumba serás”) entre flautas, charangos, diminutivos, repeticiones y balbuceos que deconstruían la historia y el himno oficiales, y hasta se permitían saludar a «los españoles *rechuchasdesumadre*». Más tarde, en el disco conocido como *La ventana* (1973, IRT), “Marcha al interior del espíritu”, “Ayer caché” y, por supuesto, “Todos juntos” parecían buscar resistir la polarización-ambiente con sencillos pero convencidos llamados a la unidad. En *Palomita blanca* (1973)[35], el “Tema de los

títulos" asume que, en plena revolución socialista a la chilena, «la prensa del mundo está preocupada / de esta larga y angosta faja», satirizando los eslóganes más encendidos del debate en marcha:

> O dependencia colonial
> o independencia nacional.
> Misión imposible.
> Cita con la historia.
> Los vengadores.
> Ni un paso atrás.
> Esso es progreso.
> Siglo veinte.
> Chile a la vista.
> ¡Ayúdeme usted, compadre!
>
> —"Tema de los títulos", Los Jaivas.

"Indio hermano" —un single aparecido en el otoño de 1973, poco después de la publicación del popular álbum conocido como *La ventana*— anunciaba lo que sería un compromiso constante en la historia de Los Jaivas, aunque en su momento no llamó mayormente la atención la vehemencia con que el grupo defendía allí una causa indígena que era casi por completo ajena a las preocupaciones revolucionarias del momento.

> No cambiaré.
> Mi destino es resistir
> esta civilización
> de poder y de ambición.
>
> […] De ti aprendí, hermano,
> querido indio de aquí.
> De ti aprendí yo a resistir
> cruel opresión.
>
> […] No me importa el hambre
> ni la cárcel, ni el dolor.
> Soy un hombre y no una pieza más
> de esta cuestión.
>
> Indio, hermano,
> tú me has ayudado a revivir
> en mi pecho la llama
> de la liberación.

—“Indio hermano”, Los Jaivas.

«Con ésta nos van a meter a todos presos», recuerda Eduardo Parra, uno de los fundadores del conjunto, haberle comentado a *Gato* Alguinta al leer esos versos por primera vez. Lo decía con humor, claro. Para Los Jaivas, la canción canalizaba el impacto profundo que por entonces los músicos venían asimilando en su estudio de las civilizaciones precolombinas.

> Eduardo Parra: Más que política, “Indio hermano” es una declaración filosófica, una propuesta cultural y religiosa, una sugerencia para tornar nuestra mirada al mundo precolombino que es nuestra sola esperanza desde todo punto de vista: científico, cultural, filosófico, geopolítico, teosófico, urbano, artístico, territorial, de continuidad histórica. La letra es, en sí misma, una verdad que no se puede ni se debe discutir. Es desgarradora, es cruel y dolorosa, pero es una realidad. La colonización de América, especialmente por parte de los conquistadores españoles, nos chocaba sobremanera.

Ahí están las palabras de Parra para desmentir la frivolidad de esos «pájaros raros, vagos y marihuaneros» cuyo supuesto descompromiso político tanto irritaba a la izquierda ortodoxa. La tríada de adjetivos la hemos tomado de una nota publicada en enero de 1973 por revista *Ramona*, en la que la periodista Patricia Politzer se indigna cuando el grupo manifiesta sus dudas sobre la utilidad del voto democrático (revelando, según la entrevistadora, «auténtica inconsciencia de la realidad que vivimos»).

> Conversar con Los Jaivas no es para quedar con el ánimo muy bueno —concluye Politzer en esa nota—. Su aporte a los valores de la juventud no es precisamente para ponerlo en un marco. En momentos en que el pueblo construye, en momentos en que lo mejor de la juventud chilena se sacrifica en los trabajos voluntarios, Los Jaivas resultan una flor exótica, transplantada incluso, que tiene poco o nada que ver con nuestro país23.

La mala fama del conjunto entre cierto sector de izquierda no impidió, sin embargo, que un equipo de ChileFilms lo escogiera para musicalizar un reportaje en tres capítulos sobre el así llamado

Tanquetazo[36], el cual apenas alcanzó a exhibirse antes de ser incautado por la fiscalía militar de la época. El grupo trabajaba justo en esos estudios en la banda sonora de *Palomita blanca*, de Raúl Ruiz, y accedió a improvisar durante toda una noche viendo las imágenes que se emplearían en la nota, según recuerda el director del trabajo, Eduardo Labarca. Fueron dos temas —uno de ellos, "Cueca negra[37]"— que nunca llegaron a registrarse en disco, y cuyas maquetas se perdieron y hasta hoy no aparecen, se lamenta Claudio Parra.

Otra rareza —aun mayor— que asocia a Los Jaivas y la UP fue la musicalización hecha por el grupo para la película *¿Qué hacer?*, coproducción entre Raúl Ruiz y el estadounidense Saul Landau que pretendía mostrar el clima político de 1970 en Chile, pero que luego se entrampó en un sinfín de problemas de distribución[38]. Para esa banda sonora, el conjunto viñamarino alcanzó a grabar nueve canciones en los capitalinos estudios Splendid bajo la producción del estadounidense Country Joe McDonald (del grupo de rock sicodélico Country Joe and The Fish). Fue el primer trabajo profesional del grupo en estudio, pero quedó trunco, pues su resultado no se incluyó íntegramente en la película ni se conoció sino hasta treinta y cuatro años más tarde[39].

Fueron pocos, pero significativos, los actos políticos en los que Los Jaivas se involucraron durante la Unidad Popular. En noviembre de 1970, el grupo ocupó uno de los dos escenarios (en Estación Central) con los que se celebró en la Alameda de Santiago la llegada de Salvador Allende a La Moneda. Más tarde, se registra la participación del grupo en al menos un acto del MAPU y en un saludo al Séptimo Congreso de las Juventudes Comunistas en Valparaíso (ambos, en noviembre de 1972). No eran apoyos partidistas habituales en su trayectoria, pero tampoco las rarezas de pronunciamiento político que el tiempo ha querido imponer sobre su fama.

> Claudio Parra: Por más que nos criticaran desde muchos sectores políticos, había en el grupo un sentimiento de simpatía hacia la Unidad Popular. No éramos todavía un grupo tan conocido, quizás; y no estábamos a la par de los músicos de la Nueva Canción Chilena. Pero había un apoyo, sin duda. La nuestra era una visión diferente, no militante.

Congregación —la gran banda de Antonio Smith con la que Los

Jaivas colaboraron en su único disco, *Viene…* (1972, IRT)— fue otro de los grupos en los que los jóvenes de puño en alto no supieron leer un poderoso mensaje social. Aunque el grueso de sus composiciones derivaba de la búsqueda espiritual y mental (vía meditación) de sus integrantes, el quinteto supo conectar esa liberación para alertar sobre lo que ellos percibían como un embeleso colectivo hacia los mensajes políticos.

> Estamos atrapados todos por un pensamiento.
> De hace mucho ya viajamos por el universo.
> Estamos atrapados todos en nuestro intelecto.
> Estamos atrapados desde nuestro nacimiento.
>
> […] Ya no está Jesús, Marx ni Lenin
> para que vinieran hoy a ayudarte.
> Te vas quedando solo con muchos lemas,
> residuos incoscientes de una civilización.
>
> —"Atrapados por un pensamiento", Congregación.
>
> Para alcanzar conciencia
> debes aprender.
> Pero eso te cuesta cuando
> debes sacrificar
> No siempre serás obrero
> debes aprender.
> No siempre serás gerente
> debes evolucionar.
>
> —"Ama la muerte, hermano", Congregación.

No había en las canciones de Congregación simpatía alguna por la vida burguesa, pero tampoco muestras de la obediencia que les hubiese gustado escuchar a muchos dirigentes de izquierda. En su entrevista respectiva para *Prueba de sonido*, Antonio Smith es elocuente sobre la motivación tras ese mensaje de doble crítica: «Congregación era una opción no sólo musical. Era una opción de que como cultura tratáramos de abrir nuestra mente. Investigar en la mente y en el espíritu. Mi interés fundamental era el alma de los seres. Sentía que ahí tenían que resolverse los grandes problemas que tenemos como chilenos y latinoamericanos. Y eso estaba haciéndolo mucha gente aparte de nosotros. Yo era parte del inconsciente colectivo chileno, que estaba entrando en un camino que a muchos no les parecía muy correcto».

Si las consideramos como parte de una generación de búsqueda, no es justo perpetuar la idea de que bandas como las anteriores —y otras muchas en frecuencias similares: Frutos del País, Embrujo, En Busca del Tiempo Perdido, Camino de Lluvia, Música de Jardín— sostenían una propuesta frívola y puramente evasiva. Aunque en sus versos no había alusiones políticas directas ni figuraba el abierto apoyo al allendismo de sus colegas de la Nueva Canción, no pocas de sus composiciones pueden interpretarse desde la crítica social. La revisión detenida de algunas de sus letras obliga a reconsiderar por completo el tópico del rock descomprometido.

Un ejemplo claro de lo anterior está en el único disco del trío santiaguino Sacros, *Sacros* (1973, IRT), publicado días antes del Golpe de Estado, retirado con rapidez de las tiendas[40] y, por lo mismo, rara vez considerado dentro de los recuentos de época. Entre ambiciosas y bien arregladas invitaciones a expandir los límites conscientes de tiempo y espacio, el trío incluyó en ese álbum un homenaje agradecido a la nacionalización de cobre que está entre lo más políticamente elocuente que hayan levantado los rockeros chilenos de la época:

> Miren el cobre cantando,
> libre de manos ladronas.
> Canta su dueño chileno,
> dueño como tú;
> nuestro, al final.
>
> Miren los pobres llorando
> por un pedazo de pan.
> Lucha, hermano, por ello,
> sólo así tendrás
> tú qué comer.
>
> —"Cobres, pobres, viejos", Sacros.

Hemos elegido abordar el cancionero del dúo Amerindios en el capítulo sobre Nueva Canción Chilena, si bien su música mostró interesantes ejercicios de rock a partir del disco *Tu sueño es mi sueño, tu grito es mi canto...* (1972, IRT), con varias letras de crítica social y envalentonamiento colectivo, como las de "Los colihues", "A pie camino" o "Ni pocos ni muchos". En la pequeña pero interesante escena que entonces ensayaba el cruce entre folclore latinoamericano y rock, Amerindios fue el grupo de mayor

explicitación política en sus versos y más claro compromiso con el proyecto allendista. Mario Salazar y Julio Numhauser (quien había alcanzado a trabajar junto a la primera formación de Quilapayún) concebían su trabajo como parte de una amplia labor solidaria con los más necesitados del país.

«Si algún zurdo recalcitrante estaba en contra, ni se notó», apunta Salazar, quien niega haber sentido resquemores hacia la opción del dúo por la fusión eléctrica. Él y Numhauser se habían conocido en labores de apoyo médico en el Hospital San Borja y de trabajo en torno a las tomas de terreno en los alrededores de Santiago luego de titularse respectivamente en Sociología y Antropología. Su primer disco los presentaba como «cientistas sociales. Situados colaboradores en el esfuerzo libertario de las poblaciones. Participantes en las sacudidas de conciencias que fue la reforma universitaria. Compromiso y folklore son las grandes dimensiones de este aporte»[41].

En los veinte meses posteriores al Golpe de Estado casi todas las más importantes bandas rock de la época se disolvieron, incluyendo a Blops, Congregación, Aguaturbia, Panal, Combo Xingú, En Busca del Tiempo Perdido, Frutos del País, Los Amigos de María y Embrujo. Amerindios se mantendría un tiempo activo en el exilio (como solista, Julio Numhauser anotaría un clásico del cancionero latinoamericano cuando en Suecia compuso "Todo cambia"[42]) y Los Jaivas continuarían creciendo en Europa, aunque sin participar de un activismo cotidiano, como sí lo hicieron los desterrados representantes de la Nueva Canción Chilena.

En este contexto, el ejemplo de Congreso como banda persistente en su fusión musical incluso en los años más fieros de la dictadura es excepcional, y marca, por ello, una carga de riesgo que obliga a un análisis por completo separado del de sus compañeros de generación.

---

34 Todas las notas sobre el festival de esa semana en el diario fueron redactadas por Yolanda Montesinos, pero sólo ésta aparece sin firma. Es muy probable que la autora haya sido esa recordada periodista de espectáculos.

35 Banda sonora para la película homónima de Raúl Ruiz. No publicada hasta 1992, por Sony Music.

36 El registro se elaboró originalmente para el Noticiario

Nacional de ChileFilms, y pasó a la historia por ser el primero en recuperar la filmación de su propio asesinato realizada por el camarógrafo argentino Leonardo Henrichsen, luego cientos de veces reproducida en otros documentales sobre la UP. Más tarde, al postular a un festival de documentales, Eduardo Labarca decidió titularlo *Chile, junio de 1973*.

37 No confundir con el tema homónimo de Quilapayún.

38 La cinta ha sido exhibida apenas un par de veces en Chile, aunque se mantiene una copia en la Cineteca Nacional.

39 Fue incluido en el quinto volumen del compilado *La vorágine* (2004, Sony Music).

40 *Sacros* fue reeditado en CD y vinilo en el año 2008 por el sello alemán Shadoks.

41 Ver más del grupo en capítulo sobre Nueva Canción Chilena.

42 Ver más en capítulo sobre canción de exilio.

Persistir como excepción

Una proyección de largo plazo podía adivinarse ya en el debut de Congreso, otro de los grupos que en en los tempranos años setenta apostó por combinar rock, raíz latinoamericana y mirada humanista. La épica abarcadora del disco *El Congreso* (1971, EMI) sorprende no sólo por su inventiva, sino también por la juventud de sus integrantes, entonces de poco más de veinte años de edad.

Una década antes de que Los Jaivas hicieran el cruce rockero con el Nobel chileno, "Maestranzas de noche" tomaba allí los versos de Pablo Neruda para ubicar en estrofas tarareables un tributo a «obreros muertos». "Vamos andando, mi amigo", en tanto, ensayaba uno de los mejores intentos de la época por poner la electricidad del rock al servicio del hombre nuevo latinoamericano:

> Vamos andando, mi amigo;
> el sol se está levantando.
> Vamos andando, mi amigo;
> la tierra está esperando.
> Vamos a sembrar el trigo,
> ése que nos dará el pan.
> ¡Cuánto tiempo sin sol!
> ¡Cuánto tiempo sin trigo!
>
> —"Vamos andando, mi amigo", Congreso.

Esa invitación optimista —parecida a la que intentaba "Así serás": «... como el río en la montaña / crecerás, / libre correrás, / libre reirás»— podía interpretarse en la época como una adhesión metafórica pero entusiasta a las promesas allendistas, pero el guitarrista Fernando González prefiere asociarla a un espíritu de cambio más amplio, «de jóvenes de la época, de no militantes. De mirar alrededor nuestro y sentir que algo importante venía, aunque no supiéramos qué».

El rock folclórico de Congreso era, a esas alturas, un atípico balance entre la contemplación de la Naturaleza y la acusación social, si bien prefería centrar esta última en contra de arquetipos patéticos (como los de "El oportunista" o "Mírate al espejo": «Te crees el rey de la tierra, / andrajo de la naturaleza, / hombre de la ciudad, mediano; / amo de lo trivial, enano») antes que afirmar

grandes causas reivindicativas. Aquel primer disco no escapaba a esa mezcla de desazón y pulsión por el cambio que caracterizó al hippismo, y que en el tema "Rompe tu espada, vive la vida" adoptaba una marcha incisiva —guía de batería, guitarra casi monocorde, flauta inquieta— para aludir a una oscuridad tétrica, acaso premonitoria del curso que seguiría Chile dos años más tarde:

> Mirando las cuencas de esa calavera,
> pienso en la guerra.
> Mirando los cauces de ríos profundos,
> pienso en el mundo.
> ¡Y grito y me desangro
> sin poder hallar felicidad!
>
> Pensando en las tumbas allá en las arenas,
> lloro de pena.
> Pensando en el barro que cubre la estrella,
> pienso en la tierra.
> ¡Y grito y me desangro
> sin poder hallar la felicidad!
>
> Pensando en las cruces de un camposanto,
> paro mi canto.
>
> —"Rompe tu espada, vive la vida", Congreso.
>
> Veo un horizonte grande justo frente a ti.
> Pienso que el momento es nuestro, y me siento feliz.
> Creo que al final mi pueblo encontró su fin:
> el futuro es nuestro y grande, quiero yo vivir.
>
> […] Joven pedazo de patria, pájaro de sol.
> Ambición futura, eres nueva proyección.
> Ten confianza en algo vasto que ha de construir
> la cosecha nueva y fértil que hay en el país.
>
> —"Nuestro es el momento", Congreso.

"Nuestro es el momento", un tema de rock hecho y derecho, quedó escondido en el lado B del single "¿Cómo vas?" (1972), si bien se ha convertido con los años en una de las canciones favoritas de los admiradores de la primera etapa del grupo. Su optimismo ilusionado era «el impulso de un momento donde un

aire de esperanza nos inundaba como jóvenes», recuerda *Tilo* González. Su edición coincidió con el trabajo de preparación de un nuevo disco; un disco que, sin embargo —y en cruel contradicción con ese fugaz optimismo—, el Golpe de Estado impidió concluir y publicar sino hasta 1975.

Terra incógnita apareció con los militares ya instalados en La Moneda, y fue quizás el único álbum de esos primeros años de dictadura que intentó reflexionar sobre lo que sucedía en el país. Aunque se haya manifestado entre intrincadas metáforas, su coraje es asombroso. Suponía un salto no sólo del grupo al canto político, sino que también de la música chilena completa hacia la denuncia en clave.

Fue como si los integrantes de Congreso se hubiesen visto, de golpe, obligados a madurar su reflexión social. Su modo oblicuo para hablar de desaparecidos y asesinos inauguró el arte de la metáfora denunciante que iba más tarde a caracterizar a buena parte del Canto Nuevo y permitió ir devolviéndole poco a poco los versos críticos a la canción chilena[43].

Este pionero rock chileno, con un pie en la sicodelia y otro en el folclore latinoamericano, eligió, es cierto, ubicarse al margen del caliente debate que lo circundaba, pero no por ello se abstuvo de manifestar su opinión. Al recordar el encuentro en vivo "Los caminos que se abren", de 1973 (un festival de bandas sudamericanas en la Quinta Vergara de Viña del Mar, en el que por Chile participaron Los Jaivas, Blops —entonces identificados como Parafina— y Julio Zegers con Matías Pizarro), Álvaro Godoy esbozó en *La Bicicleta* una teoría para la prescindencia partidista de esta generación rockera, la cual sigue leyéndose con interés:

> La Nueva Canción Chilena veía en la música un medio noble para expresar sus concepciones ideológicas y, por lo mismo, su hincapié estaba en el texto de las canciones. En cambio, Los Jaivas, Congreso y, en menor medida, los Blops, se perfilaban más como grupos instrumentales que vocales. La música era para ellos la protagonista. No se trata de que no tuvieran nada que decir, muy por el contrario. Sólo que lo decían más con la música que con las palabras24.

Búsqueda y crítica, en definitiva. Pero de un modo tan particular y desideologizado, que pocos a su alrededor acusaron recibo del desacato.

43 Hay más sobre esta etapa del grupo en el capítulo de este libro sobre rock bajo dictadura.

Rock y Nueva Canción

Fueron iniciativas excepcionales —anecdóticas, casi— las que unieron en los años sesenta a rockeros y a los cantores políticos de más reconocida militancia. Es mejor recordarlos así, como acercamientos puntuales, antes que intentar teorizar sobre eventuales influencias mutuas. A decir verdad, ni el rock chileno previo al Golpe de Estado se sentía afín a la Nueva Canción, ni ésta dejó de mirar al rock con franco recelo.

Los Beatles, eso sí, cruzaban bandos. Al menos, Patricio Manns, Ángel Parra, Quilapayún y Víctor Jara manifestaron en público su admiración por los cuatro de Liverpool. Al regreso de su viaje a Londres, en 1968, el autor de "Te recuerdo, Amanda" les trajo a sus amigos de Quilapayún afiches con los rostros de John, Paul, George y Ringo.

Pero lo anterior convivió siempre con la distancia de un discurso de cierta izquierda que muchas veces desdeñó al rock como música extranjerizante, descomprometida, alienante o frívola. Por lo mismo, los cruces de lado a lado fueron tan escasos como valiosos, y elocuentes del desprejuicio de los involucrados. En diferentes pasajes de este libro se mencionan colaboraciones que incluyen la invitación de Isabel Parra al baterista Gabriel Parra (Los Jaivas) para su tema "La compañera rescatable"; la grabación de dos singles entre Rolando Alarcón y Los Tickets; la colaboración de Sergio Ortega y Los Beat 4 para la obra musical *El degenéresis*; la alianza entre Julio Numhauser, de Amerindios, con Panal e Illapu (para el single "El hombre y el mar", aparecido días antes del Golpe de Estado); y la participación de Congreso en el Tercer Festival de la Nueva Canción Chilena (1971). Payo Grondona fue amigo y colaborador de Los Mac's (es en parte suyo el tema más conocido del grupo, "La muerte de mi hermano"); Patricio Castillo, uno de los fundadores de Quilapayún, cruzó su trabajo con Los Jaivas y Amerindios; y Ángel Parra —quien ensayó la electricidad en temas suyos como "Cabezas de pescado"— produjo, tocó guitarra y cantó en el LP *Blops* (1971, Peña de los Parra). A su vez, los Blops aportaron su trabajo a los discos *Patricio Manns* (1971, Philips), de ese autor sureño, *El derecho de vivir en paz*, de Víctor Jara (1971, Dicap), y a dos títulos de *Canciones de patria nueva / Corazón de bandido*, de Ángel Parra (1971, Dicap).

Pero entre las más atractivas apuestas de cruce debe

mencionarse al Combo Xingú, atípica contratación de Dicap que en su disco debut, de 1971, consiguió sumarse al movimiento de canción política desde arreglos *easy-listening*, funky y jazzeros. Canciones de los Blops, Payo Grondona y Tiemponuevo figuran allí en versiones instrumentales y bailables, incluso si éstas buscaban en su versión original levantar himnos de marcha callejera (como "Hemos dicho basta"). Con su colorida y osada apuesta —fresca aun cuando se la escucha décadas más tarde—, Combo Xingú consiguió despojar por completo de solemnidad a canciones enlazadas a la UP y su gesta revolucionaria. Bajo ese prisma debe entenderse también el tributo allendista de "4 de septiembre de 1970", de directa alusión al triunfo presidencial del candidato socialista.

Capítulo 3

Nueva Canción Chilena:

La revolución cantada

De la cordillera al mar
feliz será nuestro pueblo.
Y lo vamos a lograr;
por eso trabajaremos.

Porque la vida es hermosa
si se tiene, si se tiene un ideal.
Si nos unen tantas cosas
ya no hay fuerza que nos pueda separar.

—“Lo lograremos”, Tiemponuevo

Playlist:

Quilapayún – El pueblo unido jamás será vencido – Las ollitas – Vivir como él – La batea > Ángel Parra – La democracia – Canción de patria nueva – Cuando amanece el día > Amerindios – Los colihues – Mes de volatines > Rolando Alarcón – Si somos americanos – Un día el pueblo > Víctor Jara – A Cuba – Qué lindo es ser voluntario – Preguntas por Puerto Montt – Plegaria a un labrador – El alma llena de banderas – Luchín > Isabel Parra – En septiembre canta el gallo – La compañera rescatable – Póngale el hombro, mijito > Inti-Illimani – Venceremos – Canción del poder popular – Vientos del pueblo > Tiemponuevo – Lo lograremos – Hemos dicho basta > Payo Grondona – Elevar la producción es tambien revolución – No meteremos las manos, quizás los pies > Osvaldo Gitano Rodríguez – Primero de mayo en la plaza del pueblo > Nano Acevedo – Canto a la empleada doméstica > Aparcoa – La victoria de Allende > Héctor Pavez – Cueca de la CUT > Patricio Manns – No cierres los ojos – Canción para levantar una casa > Huamarí – Palabra de campesino > Eduardo Yáñez – Nuestro cobre > Cecilia – Plegaria a un labrador.

No existe en nuestra historia musical otro movimiento tan estudiado, analizado y debatido como la Nueva Canción Chilena. En el país y en el extranjero son incontables las tesis académicas, reportajes, entrevistas y notas dedicados a los años de auge de nuestro canto comprometido, un período creativo brillante que aunó talentos y miradas en un mismo cauce expresivo, profundo y torrentoso.

Fue tan amplio su aporte y tan señero su legado, que su análisis se desborda hacia áreas que exceden la canción: gráficas, políticas, sociales. Este capítulo sólo observa la estricta relación entre las composiciones que engrosaron el movimiento y las ideas de reforma impulsadas en Chile en los últimos años del gobierno de Frei Montalva y la proyección socialista emprendida por la Unidad Popular. La Nueva Canción no fue puramente allendista, pero estuvo vinculada —como ningún otro movimiento musical lo ha estado antes ni después con otra administración— al ideario, las promesas y la sensibilidad de ese gobierno en específico.

A través de la conciencia política de la Nueva Canción la música chilena se aventuró en terrenos antes inexplorados, cuyo descubrimiento aún determina a muchos creadores que buscan dotar a su obra de un contenido social. Con ella, la cantautoría local comenzó a acoger como algo natural la denuncia («Señoras y señores, venimos a contar / aquello que la historia no quiere recordar[44]»), la impugnación personal («usted debe responder, / señor Pérez Zujovic, / por qué al pueblo indefenso contestaron con fusil[45]»), la indignación ante nuestra atávica desigualdad («hay pocos que roban mucho, / hay muchos que comen poco. / Los muchos que comen poco / son muchos, trabajan mucho[46]»); o el sarcasmo hacia los poderosos («solo en mi cuarto, en un rincón / recordando mi fundo y mi mansión. / ¿Cuántas horas me paso sin nada más / que preparando un paro total?[47]»), los ostentosos («viene Misia Toti Rerricagoitía / paseando por las avenidas de El Golf / con su hermoso perrito pekinés / […] de uno para otro es alma y corazón: / toda ternura y célibe pasión[48]») o aquellos voluntariamente miopes:

> Qué linda es la democracia
> en este hermoso país,
> qué hermosas son las callampas

que se pueden construir.

Ésta permite que el pobre
y el rico de igual a igual
tengan los mismos derechos
cuando llaman a votar.

Soy demócrata, tecnócrata,
plutócrata e hipócrita.

Me gusta la democracia
porque permite apreciar
el arrollador avance
del que tiene libertad
para exprimir a unos cuantos
y aumentar su capital.

—"La democracia", Ángel Parra.

Como ya se vio en el primer capítulo, los anteriores recursos no eran ajenos a la antigua poesía popular chilena, pero apenas habían sido llevados al disco; con la excepción, por supuesto, del cancionero de Violeta Parra, multiartista de influencia determinante e imposible de reducir para estos pioneros atrevidos en el intento por combinar acusación social, música y alcance masivo.

La Nueva Canción Chilena es hasta hoy la marca con la que comparar toda composición orientada al canto político. Allí están sus más altas cumbres, sus voces más luminosas y los versos de más frecuente cita en el extranjero. Esa relevancia suele distorsionar el modo en el que hoy se la recuerda, pues podría paracernos como una fuerza huracanada que poco menos que silenció cualquier otra música emitida en simultáneo. Hubo, sí, éxitos radiales de Patricio Manns o Isabel Parra; las canciones de Rolando Alarcón ganaron festivales; y nadie podría negar la popularidad que conoció en vida Víctor Jara. Pero ese movimiento poderoso del que todos ellos formaron parte no fue hegemónico, y sus ventas estuvieron entonces por debajo de las de la Nueva Ola, la cumbia o la balada hispanoamericana, por ejemplo.

La muy necesaria revisión histórica del período en torno al Golpe de Estado de 1973 ha contribuido a veces a teñir la memoria de un blanco-negro solemne y cargado de significación política, que ha dejado fuera al Chile más colorido y banal que

latía en simultáneo. Que el país del *Pollo* Fuentes, Fresia Soto y el programa televisivo "Música libre" acogiera y permitiese florecer una fuerza musical en las antípodas de esa ligereza no reduce sino que aumenta el valor de esta propuesta renovadora y subversiva. Conviene, sin embargo, mantener en perspectiva que, tal como consigna el libro *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*, «llevar el impulso renovador y reivindicatorio de la Nueva Canción al seno de la industria musical chilena era casi imposible […]. [Su] propuesta resultaba demasiado radical».

Si en balance comercial el impacto de la Nueva Canción puede haber sido mesurado, no hay modo de minimizar la revolución artística que supuso. El trabajo coordinado de Quilapayún, Inti-Illimani, Víctor Jara, Patricio Manns, Rolando Alarcón, los hermanos Isabel y Ángel Parra, Quelentaro, Tiemponuevo, Luis Advis y Sergio Ortega —entre las decenas de nombres que fortalecieron la música de contenido social entre 1965 y 1973— renovó la composición y el canto populares, anclándolos a una nueva conceptualización que fue reflexionada y debatida con profunda conciencia de su impronta.

Nada fue igual en el canto chileno luego de la Nueva Canción. Su prestigio es merecido y su influencia, evidente. Incluso por fuera de su poderosa temática, su revisión de las formas folclóricas y populares resultó señera. Pero están, sobre todo, sus versos; reflexiones y constataciones que permiten afinar en pocos minutos la impresión sobre la vida social y política de determinados años de nuestra historia reciente. Su denuncia e invitación pueden o no estar vigentes, pero su fuerza es incontestable como testimonio histórico.

---

44 "Pregón", Quilapayún. De la obra *Cantata Popular Santa María de Iquique*, compuesta por Luis Advis y estrenada en 1970.

45 "Preguntas por Puerto Montt", Víctor Jara. Del disco *Pongo en tus manos abiertas...* (1969, Dicap).

46 "Ni pocos ni muchos", Amerindios. Del disco *Tu sueño es mi sueño, tu grito es mi canto…* (1972, IRT).

47 "Frei, ayúdame", Quilapayún. Del disco colectivo *No volveremos atrás* (1973, Dicap).

48 "Misia Toti Rerricagoitía", Fernando Ugarte. Del disco *Requiem* (1970, EMI-Odeón).

El cantautor como brújula

Muchas cosas que hoy damos por contadas en la canción popular las impuso por primera vez la Nueva Canción Chilena. La figura del cantautor, por ejemplo, se alzó en esos años en todo su potencial de liderazgo, y hasta es posible pensar en ella como la de un faro ideológico: la luz de un hombre o mujer de honor que observa con lucidez su entorno, comparte poéticamente ese testimonio y orienta el camino a seguir por sus auditores a partir de su preclaro diagnóstico.

Varias canciones de la época se elevan como manifiestos de esta nueva mirada hacia la cantautoría, un oficio que Patricio Manns llegó a describir como «el brazo armado de la poesía», definiéndose a sí mismo en un oficio militante, que exigía severidad y espíritu de servicio hacia un hombre nuevo, «sustancial y amoroso […], con ganas de crecer, con pasión de comprender25».

«Yo no canto por cantar / ni por tener buena voz. / Canto porque la guitarra / tiene sentido y razón», explicaba Víctor Jara en una de sus canciones más conocidas, "Manifiesto". «Ayúdeme usted, comadre, / a tejer un gran chamanto / para abrigar a mi pueblo / que está hilvanando este canto», reforzaba Isabel Parra en la sirilla "Ayúdeme, usted". Eran versos que invitaban a un nuevo enfoque del oficio, a la vez que le imponían a sus compositores una misión social que debía modificar su vida completa.

Uno de los casos más claros de esta sacudida personal fue el de Fernando Ugarte, autor importante en la época aunque hoy poco recordado. En el valioso disco *Réquiem* (1970, EMI), el entonces sacerdote y ex integrante de Los Perales, combinaba saludos al Cristo subversivo y de elegida pobreza, manifiestos sobre su recelo de la propiedad privada, y otros versos de una rebeldía incompatible con la obediencia vaticanista. Tanto así que Ugarte abandonó los votos poco después de la edición del álbum.

> A nadie pido perdón
> ni permiso por cantar.
> Mi canto de libertad
> es tan libre como yo.
>
> […] Maldita sea mi paz

si vendo mi pensamiento;
que sea como la noche
sobre una cumbre de invierno,
y absurda como la aurora
en la fosa de los muertos

Pa' correr libre nací
por lo ancho y despejado,
y me siento encadenado
a quien no quiero servir
No quiero servirle al oro
ni a la moda,
ni al buen nombre.

—"Mi canto de libertad", Fernando Ugarte.

Muchos cantautores asumieron entonces su canto como un deber. Integraron a su proclama a un sujeto histórico hasta entonces casi escindido de la canción grabada: el pobre, el obrero, el poblador en toma, el trabajador abusado. Era un canto enarbolado en primera persona del plural.

Un colihue es muy delgado
y muy fácil de quebrar,
¡pero si juntamos varios
son difícil de doblar!

Si se une el campesino,
el minero, el pescador,
todos los trabajadores
son un brazo y una voz.

—"Los colihues", Amerindios.

Ven, ven, conmigo ven.
Vamos por ancho camino,
nacerá un nuevo destino, ven.
Ven, ven, conmigo ven
al corazón de la tierra,
germinaremos con ella, ven.

[…] Amigo, tu hijo va.
Hermano, tu madre va.
Van por el ancho camino,
van galopando en el trigo, van.

—“Vamos por ancho camino”, Víctor Jara.

Ya son demasiados que la pasan mal,
hemos dicho basta, y echado a andar.
Nadie en el mundo nos puede parar.
Empezó la lucha y vamos a triunfar,
por fin la justicia llega a reinar.
Hemos dicho basta, y echado a andar.

La sangre caída me supo enseñar
cuál es el camino que debo tomar
para que en la tierra haya libertad.
Levantar cabeza y no mirar atrás;
el futuro es nuestro, nueva sociedad.
Hemos dicho basta, y echado a andar.

—“Hemos dicho basta”, Tiemponuevo[49].

El canto de estos músicos confiaba en que el aliento al trabajo obrero acallaría el descrédito que por el proyecto socialista profesaba entonces la burguesía. Era un canto que posicionaba al trabajador chileno como protagonista de un cambio histórico; y que al fin les ofrecía por un rato el timón a sujetos desplazados por más de un siglo de la toma de decisiones relevantes. Se citaba entonces con frecuencia un concepto hoy en desuso: el de «clase trabajadora». Inspirado en su madre, Nano Acevedo llevó a festivales, por ejemplo, títulos tan elocuentes como “Canto a la empleada doméstica”.

Las cumbres de ese cantar proletario las proporcionó Víctor Jara (1932-1973), quien en “Muchachas del telar”, la cueca “Parando los tijerales”, la “Marcha de los trabajadores de la construcción” o la emocionante “Plegaria a un labrador” se detuvo en el trabajo específico de tejedoras industriales, albañiles, carpinteros y campesinos para alentar personalmente su potencial libertario. En otros compositores, la alusión al proletariado se fundió con las esperanzas hacia el nuevo trato laboral y de repartición de tierras que impondría la Unidad Popular.

Son hombres de mi país

repartidos al azar
que empuñando su esperanza
y blandiendo sus jirones
y esgrimiendo su confianza
fueron a las elecciones,
a ganar.

No hay traición que no conozcan,
no hay mentira que les pasme,
no hay dolor que no les duela,
no hay lección por aprender.

De la sangre rebrotaron,
de la cárcel escaparon,
del cadalso se esfumaron
y ahora tienen el poder.

—“No cierres los ojos”, Patricio Manns.

Tantito antes de crecer,
mi padre se fue a lo oscuro.
Me dijo casi al morir
con una voz de susurro:

«Tantito has de trabajar
de la noche a la mañana
con doce tablas de pino,
cuatro vigas cepilladas.
Y en la boca ardiendo un silbo
temprano como una brasa
para guardar tus amores
y darles sombra en la casa,
que yo no tuve contigo
porque nunca tuve nada.

[…] Esta casa que es tu casa,
casa de todos los nuestros,
fue terminada de noche
con clavos y con luceros
sobre un pedazo de tierra
que siempre fue campo ajeno».

—“Canción para levantar una casa”, Patricio Manns.

Siguiendo tu rastro largo

siempre hay mucho que contar.
Caletas, ciudades y pueblos,
botes grúa sin pintar.
Orilla de espuma blanca,
tu fuerza viene del sur.
Pintando rocas y puertos
va quedando todo azul.

[…] Arenales que te amarran
a esta tierra popular.
Tarea muy grande tienes:
un pueblo que alimentar.
La historia muestra un camino,
y ese camino es el mar.

—"El mar", Huamarí.

A pie camino, pisando barro.
A manos llevo mis esperanzas.
A pie trabajo cuando hay trabajo.
A mano espero cuando hay descanso.
A pie descalzo, manos vacías.
A manos llenas, van pisoteando.
A mano espero quedar un día
de pie mirando siempre hacia arriba.

A mano tengo nuevos caminos
Con pie muy firme al caminarlos
Y a los que vengan a detenernos:
manos cerradas, ¡puños en alto!

—"A pie camino", Amerindios.

A ti […].
Que fuiste
esclava de la fábrica,
esclava de la máquina,
esclava de un horario,
esclava de un salario,
hilandera morena,
pequeña mariposa,
obrera del telar.

Gira, gira, gira,

gira muchacha,
gira el ovillo
de tu destino.
Gira, gira, gira,
gira muchacha,
teje el hilo
de tu destino.

Tu vida está en el taller,
ahí se podrán tejer
con tus manos y las demás
telas que vistan la libertad.

—"Muchachas del telar", Víctor Jara.

Levántate y mira la montaña
de donde viene el viento, el sol y el agua.
Tú que manejas el curso de los ríos.
Tú que sembraste el vuelo de tu alma.

Levántate y mírate las manos.
Para crecer, estréchala a tu hermano.
Juntos iremos unidos en la sangre
hoy es el tiempo que puede ser mañana.

—"Plegaria a un labrador", Víctor Jara.

"Plegaria a un labrador" fue una composición crucial para Víctor Jara. El autor la estrenó con el apoyo en vivo de Quilapayún en el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena (julio de 1969), y se quedó con el Primer Lugar[50]. Su épica solemne era por completo subversiva para los estándares que hasta entonces mostraba el canto campesino: envalentonaba a un trabajador de la tierra en la solidaridad hacia un mejor futuro, ubicándolo como el centro de un trabajo enaltecedor, cuyo contacto con la naturaleza hacía que su oficio adquiriese ribetes místicos. Fue una composición ambiciosa, pero muy bien resuelta[51], que no necesitó de más de tres minutos para coronar un hermoso homenaje cantado al trabajador del campo chileno.

Jara fue quizás el compositor que más hizo por llevar el auténtico mundo rural, con sus agobios y necesidades, a la canción. "¿Qué saco rogar al cielo?", "La luna siempre es muy linda", "No puedes volver atrás", "El arado" y "El carretero" fueron otras composiciones suyas que se enfrentaron a la asepsia

de la tonada en el relato de la vida en el Valle Central. Hijo de un trabajador inquilino analfabeto, Víctor Jara a veces recordó con pública congoja el esfuerzo de su padre en las siembras: «Aprieto firme mi mano / y hundo el arado en la tierra. / Hace años que llevo en ella, / ¿cómo no estar agotado?», cantaba en "El arado", acaso rememorándolo.

La importancia de su triunfo en el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena decidió a Víctor Jara en lo que hasta entonces aún era una disyuntiva entre sus dos pasiones: el teatro y la música. A principios de 1970, el autor renunció al cargo que mantenía en el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile para concentrarse en la composición de canciones y el apoyo a la Unidad Popular. Los siguientes tres años fueron para Víctor Jara de una actividad asombrosa, con cuatro álbumes editados (y otro en desarrollo), la preparación de un ballet (*Los siete estados*[52]), recitales por todo Chile, y el ejercicio de su calidad de embajador cultural del gobierno de Salvador Allende con viajes por México, Costa Rica, Venezuela, Perú, Argentina, Cuba y la ex URSS.

Durante esos tres últimos años de vida afirmó un tipo de canción más incisiva y de cada vez mayor riqueza narrativa. Su paso por el teatro dejó huella en la capacidad de Víctor Jara para hacer de muchas de sus canciones modestos guiones, con historias breves pero de perfecto desarrollo en inicio, cumbre y desenlace. Por eso muchos analistas asocian su cancionero al subgénero de la «canción teatral» o «canción retrato».

Su disco *Pongo en tus manos abiertas* (1969, Jota Jota) había ubicado en la carátula la fotografía de unas palmas rugosas y suplicantes, como simbolizando la áspera necesidad de chilenos atados a un salario de hambre. En ese disco, "Te recuerdo, Amanda", su título más célebre, reubicaba la canción de amor en un ambiente inusual: el de una fábrica. Y junto a ese romance proletario de mal final («muchos no volvieron, / tampoco Manuel») Jara ubicó la serie de composiciones de más marcado contenido político hasta entonces en su discografía, incluyendo "A Luis Emilio Recabarren", "Movil Oil Special", "A Cochabamba me voy" y "Preguntas por Puerto Montt".

Esta última fue una de las más atrevidas y polémicas composiciones de todo el movimiento de la Nueva Canción, pues sumó a la denuncia de un hecho indignante, la identificación de su responsable. Víctor Jara la compuso apenas leyó en el diario sobre la llamada Masacre de Puerto Montt (o Masacre de Pampa Irigoin), ocurrida en esa ciudad sureña el 9 de marzo de 1969, en la que

diez personas murieron cuando la policía desalojó de noche una toma de terreno[53]. Apenas cuatro días después de la matanza, Jara ya estaba cantando esa arenga en vivo en un acto de protesta organizado en el Paseo Bulnes de Santiago.

> ¡Ay!, qué ser más infeliz
> el que mandó disparar,
> sabiendo cómo evitar
> una matanza tan vil.
> Puerto Montt, oh, Puerto Montt.
>
> Usted debe responder,
> señor Pérez Zujovic,
> por qué al pueblo indefenso
> contestaron con fusil.
>
> Señor Pérez, su conciencia
> la enterró en un ataúd,
> y no limpiará sus manos
> toda la lluvia del sur.
>
> —"Preguntas por Puerto Montt", Víctor Jara.

Aludía esa letra al Ministro del Interior del gobierno de Eduardo Frei Montalva, Edmundo Pérez Zujovic. Es bastante conocida la historia de que cuando, en julio de ese año, Víctor Jara cantó el tema durante una presentación en el colegio Monjas Argentinas, un grupo de alumnos del Saint George's (que incluía al hijo del ministro aludido) le respondió con pedradas que lo obligaron a salir del escenario. «Incidentes por penetración marxista en colegio católico», tituló luego *El Mercurio* una nota que detallaba el hecho.

Jara fue permanente blanco de ataque para la prensa de oposición, y hasta tuvo que salir a desmentir con un comunicado la publicación que el 7 de agosto de 1971 hizo en portada el diario *La Tribuna*[54] en torno a su ficticia detención en una «fiesta homosexual con menores de edad» (de cuyos detalles hicieron eco luego otros medios):

> Si me dan tanta importancia supongo que debe ser porque las canciones dirigidas a los que asesinan generales y a los que no son ni chicha ni limoná durante este período vital de la historia de nuestro país tienen más impacto de lo que modestamente podía esperar como autor de canciones

comprometidas. Sus ataques a mi persona, que es ataque al Partido Comunista y a la Unidad Popular, me estimulan para continuar mi línea creativa.

Pese a ser uno de los cantores más firmemente comprometidos con el proyecto de la Unidad Popular, Víctor Jara mantuvo una autonomía creativa de la que hay suficientes pruebas en otros pasajes de este capítulo. Su amenazante vehemencia fue marca de un estilo que el músico terminó pagando con la vida, pero que hoy es vara de medida para casi toda la canción política en castellano.

---

49 Adaptada por Roberto Rivera de un tema original del uruguayo Mauricio Vigil.

50 En empate con “La chilenera”, de Richard Rojas.

51 En la biografía de su marido, Joan Jara asegura que parte de la música fue trabajada junto a Patricio Castillo.

52 Trabajo desarrollado junto al compositor peruano Celso Garrido Lecca, el grupo Inti-Illimani y el coreógrafo Patricio Bunster, que el Golpe de Estado dejó sin estrenar.

53 A esta misma matanza se refiere la canción “Décimas por Puerto Montt”, de Héctor Pavez.

54 «JARA Y ALARCÓN SORPRENDIDOS EN RARA REFALOSA».

Un canto en oposición a otro

Quilapayún y Los Huasos Quincheros fueron mucho más que dos invitados al Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar de febrero de 1973. A un mes de nuevas elecciones parlamentarias, cuando casi no podía concebirse actividad colectiva sin asociarle un bando de la disputa política en curso, los respectivos conjuntos de "La muralla" y "El patito" simbolizaban dos miradas contrastantes del país y su suerte. Si el maniqueísmo-ambiente afectaba hasta a aquellos músicos cuya simpatía política era secreta o apenas definida, cómo no iba a convertirse en materia de enfrentamiento la presentación sobre un mismo escenario (y con sólo días de distancia) de unos barbudos militantes del PC bajo ponchos negros y unos afeitados imitadores de huasos abrigados con chamantos.

La pifiadera de ese año a Quilapayún en Viña es legendaria, y ha sido materia de varios reportajes posteriores, no sólo por su volumen sino también por sus efectos. Aunque el conjunto decidió gastar la paga por su actuación en invitaciones para «obreros, estudiantes y pobladores» (así lo declararon los propios músicos a la prensa), sabían que la noche del domingo 4 de febrero iba a enfrentarlos a un público adverso. Prepararon, incluso, un discurso tentativo en caso de ser bajados del escenario.

Pero lo que encontraron sus integrantes esa noche en la Quinta Vergara fue aun peor que sus pronósticos: gritos, silbidos, proyectiles que caían sobre el foso de la orquesta incluso antes de que se iniciera la música. El conjunto se encendió también, y decidió, sobre la marcha, no retirarse sin antes cantar su repertorio de más indignado antiderechismo. No hay imágenes de la trifulca: la transmisión televisiva fue suspendida apenas Quilapayún pisó el escenario.

«Patadas, tiradas de pelo, rasguños y toda clase de insultos», aseguró haber visto esa noche una reportera de *La Tercera* incluso en el palco de las autoridades: «La pelea se inició entre las mujeres, que a carterazos y tirones de pelo demostraban su aprobación o desaprobación por las canciones del grupo26».

Lástima no tener registro visual de tan gracioso desmadre. Quedan, sí, audios del pandemonio. Al saludo de Willy Oddó —quien dedica la actuación a Violeta Parra y Rolando Alarcón (la noticia de cuya muerte les había llegado horas antes)—, le sigue

una rendición de “Nuestro cobre” que apenas puede avanzar bajo el griterío. Toma entonces el micrófono Rodolfo Parada para exigir respeto: «Aquellos que pifian a lo nacional y aplauden a lo extranjero son los mismos que hablan de libertad y pluralismo. ¿De qué libertad se trata, entonces? Queremos advertir que esto es fascismo, y el fascismo en nuestra patria ¡no pasará!». Más gritos, y entonces “La batea” y “Las ollitas”.

La Quinta Vergara a punto de estallar.

Fue un momento inmanejable, como los ha habido pocos en la historia del Festival de Viña. Tanto, que los organizadores decidieron cancelar la premiación folclórica de esa noche[55], y tomar resguardos ante la venidera presentación de Los Huasos Quincheros en la clausura, pidiéndole al grupo retirar de su repertorio cualquier alusión contingente. En su caso, eso sólo significaba dejar de cantar “El patito”, la ingenua canción de humor compuesta en los años cuarenta por Ariel Arancibia —originalmente, para el comediante Tato Cifuentes—, y cuya letra el conjunto hasta hoy va adaptando según acontecimientos recientes en el país.

Pero Los Huasos Quincheros se negarían a lo que consideraron una medida «insólita». La municipalidad procedió, entonces, a cancelar la participación del grupo en el espectáculo. «POR CULPA DEL PATITO LOS QUINCHEROS NO ACTUARÁN EN VIÑA», tituló *La Tercera27*.

«Esta eliminación unilateral y discriminatoria tiene una base absolutamente falsa, cual es la de encasillar[nos] en una posición política», se lamentó el grupo en una posterior declaración pública. «Tampoco aceptamos bajo ningún pretexto que se condicionen o censuren en forma previa nuestras actuaciones sobre la base de presunciones o prejuicios, como ha ocurrido en este caso».

Eran tiempos agitados, que hasta hicieron a Los Quincheros, símbolos del canto patronal, sentir el apretón de la censura.

La polémica de 1973 en el festival municipal más importante del país coronaba enfrentamientos que, a esas alturas, llevaban años levantando el trabajo de la Nueva Canción Chilena. En parte, ésta quiso definirse por oposición a otros géneros en actividad, fuese el folclor huaso (por patronal), la Nueva Ola (por sonsa), el rock (por extranjerizante) o la canción costumbrista (por idealizada y aséptica). El canto consciente de los años sesenta y

setenta afirmó valores artísticos de innegable peso propio, pero no se le comprende por completo si no se le compara con aquel tipo de composición popular de moda a la que se impuso superar.

> Eduardo Carrasco (Quilapayún): No queríamos nada que tuviera que ver con los conjuntos de música neofolclórica entonces en boga. No queríamos hacer concesiones a lo comercial, y rechazábamos la ausencia de conciencia nacional de una buen parte de los medios que tenían que ver con la cultura. Rechazábamos también la penetración anglosajona en nuestra música […]. No cabe duda de que éramos los tipos más pedantes del ambiente cancionístico28.

En una columna de 1968, Patricio Manns definía al español Raphael —entonces de visita en Chile, y cuya popularidad le había regalado hasta una invitación a la Cámara de Diputados— como «un producto híbrido, amanerado hasta acercarse peligrosamente a la feminidad, muy superficial y con temas de contenido anodino, escritos para no molestar a nadie, sino para cosechar dólares29».

Se encontraban, ya se ve, universos juveniles de inquietudes irreconciliables. Puede ilustrarse esa diferencia tan sólo a partir de un apellido, como lo hace el escritor Jorge Montealegre:

«En la época hay dos parejas de hermanos Carrasco que buscan expresarse a través de la canción. Por una parte, los hermanos Carlos y Juan Carrasco se hacen llamar The Carr Twins, son de la Nueva Ola[56]. Por otra, los hermanos Julio y Eduardo Carrasco fundan un conjunto que llaman Quilapayún, son de la Nueva Canción30».

Dos mundos surgidos en una misma ciudad, casi al mismo tiempo y con similar motivación artística aparecían separados radicalmente por el modo de pronunciar sus nombres. El resto vendría por añadidura. Para los músicos universitarios y militantes de izquierda, la canción chilena en radios era un inaceptable despliegue del impúdico intento por combinar creación y comercio, y de ubicar a esos emprendedores de lo popular en un estatus superior al de su público. Una «superchería» herida de «exitismo e idolismo», como la describe Eduardo Carrasco en su libro.

Por lo anterior, quedan como rarezas históricas los escasos cruces entre géneros, como la defensa del tema “Tu pueblo es mi pueblo”, hecha en 1971 por José Alfredo *Pollo* Fuentes en el V

Festival Buenos Aires de la Canción, en Argentina. El ídolo juvenil denunciaba allí la injusta diferencia entre clases con versos como «tu lucha es mi lucha, / tu hambre es mi hambre. / Somos muñecos de aquél que nos paga / con unas mentiras monedas baratas». Su letra furiosa, de autores trasandinos[57], «apenas me la mostraron me encantó, pues habla de un problema eterno», recuerda hoy el cantante y ex animador televisivo, sobre esa excepción en su repertorio amoroso.

Pero no hay más conmovedor ejemplo de un canto que cruce Nueva Ola y canción política que la versión orquestada de "Plegaria a un labrador" trabajada por Cecilia y Valentín Trujillo para *Gracias a la vida* (1970, CBS), el último álbum de estudio de la baladista de Tomé, un trabajo tan atrevido como incomprendido. La versión del tema de Víctor Jara de la que allí dejó registro la cantante descoloca por completo al auditor. Se inicia con la línea de un órgano eléctrico medio sicodélico, avanza a golpes cuando corresponde («¡le-ván-ta-te / y mírate las manos!»), y de pronto revienta en violines inspirados en la Quinta Sinfonía de Beethoven, para luego volver, tranquila, al órgano quieto del inicio. El final es una arremetida orquestal sobre la que Cecilia se ubica dando alaridos de «¡Amén! ¡Amén!». El oyente es remecido por una interpretación asombrosa, que probablemente refuerza mejor que cualquier otra versión el sentido de urgencia que pretendía darle Víctor Jara al envalentonamiento obrero.

Era evidente que la así llamada «Incomparable» estaba inquieta por los procesos de cambio entonces en marcha en el país. En una entrevista de promoción para ese álbum, la intérprete de "Baño de mar a medianoche" pidió: «¡Ya está bueno que nos dejemos de remilgos y siutiquerías!»31.

A su modo, y por contagio, su canción también se había vuelto rebelde.

La molestia ante aquel canto banal y extranjerizante, que en los años sesenta copaba las radios chilenas, sintonizaba con la inquietud del grueso de los creadores de la época por la suerte política del mundo en general y de Latinoamérica en particular. Mucho se ha escrito sobre la conciencia civil que definió a esa década, y de cómo ese nuevo pensamiento social y político encauzó parte importante de la creación popular. Eduardo Carrasco se recuerda a sí mismo y a sus amigos como «una mezcla de anarquismo y de idealismo desesperado», inquieto por cambios sociales y, a la vez, romántico hasta el idealismo, escenificado esto

en la secreta aspiración de «caer heridos envueltos en los girones de las banderas revolucionarias delante de una tribuna de espectadores».

Ante el deseo de cambio como permiso para el melodrama podemos sonreír ahora, cinco décadas más tarde, pero en el momento constituía una causa de la más seria convicción. La muerte, la sangre, la entrega y el compromiso vital eran parte de un ideario revolucionario moldeado por el ejemplo de faros totémicos, intolerantes con la tibieza: Jesucristo, Karl Marx, Ernesto Guevara, Fidel Castro.

A ese ardor prerrevolucionario se le escribió, se le pintó y se le filmó. Y, desde la década de los cuarenta, la música chilena fue acompañando el proceso con iniciativas puntuales de investigadores independientes, visionarios académicos universitarios[58] y compositores doctos (Fernando García, Gustavo Becerra-Schmidt, Sergio Ortega, Juan Orrego Salas, entre otros) dispuestos a fijar nuevos límites para la combinación de, por ejemplo, sinfonías y versos de Pablo Neruda.

Saltan por aquí y por allá influencias internacionales de mayor o menor cercanía con los compositores del movimiento, y con los que la Nueva Canción guarda una innegable coincidencia en espíritu: las canciones de la Guerra Civil Española que llegaron a Chile con los inmigantes del Winnipeg; la subversiva *tropicália* o nueva samba sacudida en Brasil por gente como Caetano Veloso, Gilberto Gil y Chico Buarque; los atrevimientos antifranquistas de la Nova Cançó Catalana (Serrat, Llach, Raimon); la *chanson* francesa y belga más opinante (Brel, Brassens, Ferré); el himno revolucionario del cubano Carlos Puebla; y hasta aquel nuevo folk estadounidense alérgico a encasillamientos del que Bob Dylan fue emblema. El Nuevo Cancionero Argentino inspirado en Atahualpa Yupanqui (Mercedes Sosa, Armando Tejeda Gómez, César Isella) y el Canto Popular Uruguayo (Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, José Carbajal) fueron movimientos casi simultáneos que en Chile impactaron a los jóvenes interesados en el folclor latinoamericano y el canto con contenido.

Casi todos los protagonistas de la Nueva Canción Chilena incorporaron, sobre todo en sus discos iniciales, títulos de estos autores a su propio repertorio.

Cuando Isabel y Ángel Parra, Patricio Manns y Rolando Alarcón viajaron en 1967 a participar del Primer Encuentro de la Canción Protesta en Varadero, Cuba, el concepto de canto político cruzaba ya al menos América y Europa como una expresión

legitimada. Ese viaje al Caribe fue revelador para los compositores chilenos: se encontraron con portentos como Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, César Isella, Mercedes Sosa y Pete Seeger, y participaron de un encuentro privado con Fidel Castro, quien alentó a los chilenos con la frase: «Es importante lo que hacen ustedes, chicos, porque una canción vale más que diez discursos». Un año más tarde, La Peña de los Parra organizó junto al Instituto Chileno-Cubano de Cultura el primer Festival de la Canción Comprometida en la Universidad de Valparaíso, entonces en toma[59].

Esa conciencia simultánea con el resto del mundo inspiraba también a los cantautores chilenos a escribir desde una atalaya geográficamente abarcadora, sintiendo como propios muchos conflictos lejanos y, desde un punto de vista ideológico, reconociendo en el imperio estadounidense a un enemigo común. El primer disco en el que Quilapayún se asumió como un conjunto de canto político fue el tercero de su discografía, *X Vietnam* (1968, Jota Jota). La lucha entonces en marcha del pueblo asiático dominaba la ilustración de carátula, el texto de contraportada y el contenido de la primera de esas doce encendidas canciones:

> Yankee, yankee, yankee:
> cuidado, cuidado.
> La sangre que viertes va por la tierra,
> sangre que nunca te olvidará.
> Águila negra, ya caerás.
>
> Las águilas negras rompen sus garras
> contra el heroico pueblo en Vietnam.
> […] Águila negra, ya caerás:
> el guerrillero te vencerá.
>
> —"Por Vietnam", Quilapayún[60].

El sentir de un canto conectado a su tiempo y a un mismo espíritu universal cruzó a la Nueva Canción Chilena. Por primera vez en la composición local, la aspiración de justicia, hermandad y el trato solidario entre personas se extendió más allá de nuestras fronteras, ocupándose de luchas que estos músicos sintieron cercanas, pese a su ubicación geográfica.

> Si somos americanos,
> no miraremos fronteras,

cuidaremos las semillas,
miraremos las banderas.

Si somos americanos,
seremos todos iguales:
el blanco, el mestizo, el indio
y el negro son como tales.

—"Si somos americanos", Rolando Alarcón.

Ay, Plaza de Tlatelolco,
cómo me duelen tus balas:
cuatrocientas esperanzas
a traición arrebatadas.
[…] A pesar de estar tan lejos
se escuchó aquí la descarga
de esos valientes soldados
que mataban por la espalda.

—"México 68", Ángel Parra[61].

Nguyen Van Troi,
sufriste las torturas más horribles.
mas no consiguieron los esbirros
doblegar tu noble convicción.

[…] Nguyen Van Troi,
por Vietnam estamos dispuestos a dar
hasta nuestra propia sangre.

—"Vivir como él", Quilapayún[62].

El derecho de vivir,
poeta Ho Chi Minh,
que golpea de Vietnam
a toda la humanidad.
Ningún cañón borrará
el surco de tu arrozal.
El derecho de vivir en paz.

Indochina es el lugar
más allá del ancho mar,
donde revientan la flor
con genocidio y napalm.
La luna es una explosión

que funde todo el clamor.
El derecho de vivir en paz.

—“El derecho de vivir en paz”, Víctor Jara.

Si yo a Cuba le cantara,
le cantara una canción
tendría que ser un son,
un son revolucionario.
[…] Pie con pie, mano con mano,
como se le habla a un hermano.
Si me quieres, aquí estoy.
Qué más te puedo ofrecer,
sino continuar tu ejemplo,
comandante compañero,
¡viva tu revolución!

—“A Cuba”, Víctor Jara.

La Nueva Canción siempre estuvo atenta al devenir del socialismo internacional, y vio en la Revolución Cubana un espejo de parte de sus aspiraciones e ideales. Patricio Manns le cantó a la guerrillera Tamara Bunke, y a “A Cochabamba me voy” fue el saludo de Víctor Jara a la guerrilla en Bolivia. Tras su muerte de 1967, el Che Guevara se ganó varios tributos cantados, incluyendo “Su nombre ardió como un pajar”, de Manns; “Una palabra solamente” y “Zamba del Che”, de Jara; “Canción fúnebre para el Che Guevara”, de Juan Capra; y “Che” y “El hombre nuevo” —interpretada por Quilmay—, de Nano Acevedo.

El más famoso de todos los himnos chilenos al Che Guevara es, hasta hoy, “El aparecido”, de Víctor Jara, editado como single en 1967 con una dedicatoria en clave en la carátula —«A E. (Ch.) G.»—, pues el sello EMI-Odeon creyó que sería inconveniente mayor claridad (como si esa sigla no fuese lo suficientemente elocuente). En la biografía de su marido[63], Joan Jara menciona que en tiempos en que la opción por la lucha armada había sido deslegitimada por la facción chilena del PC en pos del voto y la organización sindical, “El aparecido” molestó a ciertos jerarcas del partido.

Era tan fuerte el debate al interior de la izquierda chilena, que incluso Pablo Neruda podía verse cuestionado por sus correligionarios ante una publicación como *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena* (1973). La insistencia de Víctor

Jara por editar “El aparecido” en sus términos —y emprender otras iniciativas alejadas del parecer del Comité Central del PC, como grabar junto al grupo rockero Blops— refuerza la idea del autor como un militante atípico: leal pero autónomo en sus decisiones artísticas.

Cabe la perogrullada: eran otros tiempos. Tiempos de impulsos desacostumbrados que entonces se encauzaban con naturalidad. Para uno de los debates televisados previos a la elección presidencial de 1970 (en el programa “A ocho columnas”, de canal 9) quienes participaron no fueron políticos sino músicos: Patricio Manns en representación de la candidatura de Salvador Allende; Luis *Chino* Urquidi, por Jorge Alessandri; y Arturo Gatica, por Radomiro Tomic. «Los artistas discutieron amigablemente, y al final remacharon con una serie de canciones y cuecas», registró *El Musiquero32*. En la televisión chilena actual un debate como el recién descrito es, simplemente, impensable.

---

55 Se le entregó luego ante notario el Primer Lugar a “Mi río”, de Julio Numhauser, interpretada por Charo Cofré.

56 La Nueva Ola y el primer rocanrol chileno fueron pródigos en el impulso por traducir nombres propios al inglés. Guillermo Rebolledo se presentaba como William Reb y Patricio Henríquez se hizo famoso como Pat Henry.

57 Original de los autores *Salako* y *Güero* Fernández.

58 Ver detalles sobre la labor que al respecto desarrolló el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile en entrevista de Heidi Schmidlin al musicólogo Rodrigo Torres: «¿Tiene ritmo la historia de Chile?», *Revista de Patrimonio Cultural* Nº 49 (año XIII; primavera 2008). Más datos sobre el Instituto de Investigaciones Folklóricas, de esa misma casa de estudios, en «Los problemas de la investigación del folklore musical chileno», de Raquel Barros y Manuel Dannemann, en número especial de *Revista Musical Chilena* (2002).

59 En ese encuentro participaron Quilapayún, Inti-Illimani, Tiemponuevo, Isabel y Ángel Parra, Payo Grondona, Osvaldo *Gitano* Rodríguez y Marta Contreras. Del Festival de la Canción Comprometida llegaron a hacerse cuatro ediciones.

60 Letra de Jaime Gómez Rogers.

61 La letra de esta canción se inspira en la llamada Matanza de

Tlatelolco, ocurrida el 2 de octubre de 1968 al norte de la Ciudad de México, cuando el gobierno dio la orden al Ejército y a un grupo paramilitar de reprimir con balas una manifestación ciudadana.

62 Parte de la cantata homónima compuesta por Frank Fernández y Luis Advis, y grabada por Quilapayún en 1971. La letra alude a un integrante del Vietcong.

63 Joan Jara, *Víctor, un canto inconcluso* (varias ediciones; la más reciente por Lom)

La canción como panfleto, y qué

Una foto de abril de 1970 muestra al entonces candidato a la Presidencia Salvador Allende en un acto de campaña en el teatro Caupolicán de Santiago. Está bajo un gran cartel impreso con la frase «NO HAY REVOLUCIÓN SIN CANCIONES». Alrededor suyo, músicos y conjuntos asociados al folclore —como Isabel Parra, Rolando Alarcón, Quilapayún, Cuncumén, Víctor Jara, Ángel Parra, *Piojo* Salinas y Millaray[64]— se cuadran para mostrar su apoyo a la llegada de la Unidad Popular al poder.

Había más de doscientos artistas allí la noche del martes 28 de abril, asegura la nota alusiva en el diario *El Siglo*. Allende les agradeció la presencia hablando en sus códigos. Inició su discurso recordando el significado de "Al centro de la injusticia", de Violeta Parra, y lo concluyó con la siguiente afirmación:

«No hay revolución sin canciones. Jamás hubo tantos folcloristas y de tanta calidad. Con nosotros están los más y los mejores»33.

Como nunca antes ni después lo hizo un movimiento musical en Chile, la Nueva Canción se enlazó con la izquierda política, y se hizo parte activa de los esfuerzos de un gobierno en particular, el de Salvador Allende. No era la idea inicial concebir al canto de contenido como un instrumento partidista, pero resultó inevitable que la fuerza de la promesa asociada a la Unidad Popular y las tensiones sociopolíticas previas al Golpe de Estado obligaran a los creadores a volverse más vehementes en su defensa de la experiencia socialista.

Es clara la evolución desde los mensajes colectivos y humanistas de sus primeras grabaciones, en los años sesenta, a la proclama encendida y menos inclusiva que pudo escucharse luego del ascenso al poder de Allende, en 1970. No corresponde hablar de utilización ni servilismo. Los tiempos suponían el lazo de un compromiso más explícito que el que se les exige hoy a los artistas, y la militancia comunista de varios de esos músicos hacía de su activismo sobre el escenario una natural extensión de su ideario, y encontró en su difusión masiva el sentido de un arte que buscaba convertir la proclama en himno popular.

> Horacio Salinas (Inti-Illimani): La gesta de Allende tuvo el valor que tienen los sueños, y eso no se puede poner en

> cuestión haya pasado lo que haya pasado después. Lo que sucedió con el arte comprometido era parte de un espíritu de época universal, que excedía a la Nueva Canción Chilena. También se involucraron en eso Pablo Neruda, Roberto Matta, Raúl Ruiz, por dar ejemplos. Se pensó en el arte como un instrumento didáctico y de concientización, sin duda; hasta con una cierta arrogancia intelectual, muy vertical. Pero, pese a todo, sinceramente creo que la canción de la época estuvo a la altura de la poesía. Y que la Nueva Canción cumplió con su objetivo revolucionario desde la creación.

Sin dudas ni temores, convencida de estar haciendo lo debido, esta nueva generación de músicos asumió en el canto chileno un objetivo extramusical. Como se espera de toda inversión, la Nueva Canción Chilena confió en que su dedicado compromiso le permitiría comprobar pronto resultados sociales concretos.

Una conexión tan estrecha con el allendismo en ningún caso traicionaba los postulados sobre los que se había fundado la Nueva Canción Chilena —movimiento que jamás ocultó la militancia de izquierda de sus protagonistas—, pero no puede dejar de verse como un desvío de su trayecto original. La amplia inspiración humanista y decidida voluntad renovadora que había orientado su alumbramiento, se vio a los pocos años obligada a una función política acotada, en un país tironeado por lado y lado, y donde el mensaje ya no aceptaba sutilezas ni experimentos.

La cuarta y definitiva postulación presidencial de Allende le impuso al canto político chileno la tarea de la convocatoria. De 1969 en adelante, muchas canciones se ocuparon con llamados a obreros, mujeres y estudiantes a sumarse a un proyecto planteado como una conquista popular. El gobierno por venir se versificaba como una epopeya que necesitaba de un pueblo enlazado por su esperanza de cambio y justicia («la vida es hermosa si se tiene un ideal», cantaba Tiemponuevo en “Lo lograremos”), y que debía mantenerse alerta de la amenaza del yanqui, del fascista y del burgués explotador, en lenguaje de la época.

Por mucho que conjugara sus llamados en plural, la Nueva Canción definía a un pueblo ideológicamente homogéneo, en sintonía con las mismas aspiraciones de los artistas, y cuyo sentir colectivo se diagnosticaba, si bien no con paternalismo, desde una mal disimulada verticalidad.

Por eso la discografía esencial del movimiento no puede excluir himnos de innegable proselitismo. El más famoso es "Venceremos", una composición de Sergio Ortega hecha especialmente para la cuarta (y definitiva) campaña de Salvador Allende a la presidencia. Fue grabada primero por Inti-Illimani, aunque de ella surgieron luego varias otras versiones con versos modificados; y se insertó dentro de una campaña recordada, en parte, por sus himnos electorales, pues también "Ni un paso atrás", para Radomiro Tomic, y "Flamearán en septiembre banderas", para Jorge Alessandri, fueron marchas de eficaz impacto masivo.

La idea original para "Venceremos" —probablemente el más conocido himno de todos los que alguna vez han acompañado una candidatura presidencial en Chile— provocó una encendida discusión entre Inti-Illimani y su compositor, quien era partidario de mantener en ella versos que al conjunto le parecían excesivos, como «Venceremos, venceremos / ¡aplastemos al perro burgués!». El inminente ascenso de la Unidad Popular al poder comenzaba a enfrentar a sus simpatizantes a nuevas definiciones en torno a la legitimidad de combinar creación y consigna. Sergio Ortega —entonces integrante de la Comisión de Cultura del PC— era a la vez un prolífico creador y un disciplinado militante, que confiaba en la música como un instrumento concientizador, incluso si para ello debía mezclársela con estatutos partidarios.

> Jorge Coulon (Inti-Illimani): Con todo el cariño que le teníamos a Sergio, sabíamos que él venía saliendo de un período político bien ultra, y nos pareció que la letra que le puso esa tarde al tema era muy pasada para la punta. No sé si él nos la mostró como una propuesta o como algo definitivo, pero luego de escucharla por primera vez nos quedamos mirando y supimos que con un himno así no iba a ganar nunca Allende; que ese texto terminaría yéndose en contra de nuestro candidato. Fue finalmente Víctor Jara quien dijo que algo así no podía ser, y llamó al partido para improvisar una especie de conciliábulo con [los integrantes del comando allendista] Jorge Insunza y Claudio Iturra, con quienes se trabajó la letra que finalmente se grabó.

Ya el disco *Canto al programa* completo era una proclama musical extrema, que décadas más tarde no puede dejar de escucharse como una rareza histórica. Con composiciones de Luis Advis, Julio Rojas y Sergio Ortega, se trata del único álbum en la

discografía de la música popular chilena compuesto y grabado al servicio de un proyecto particular de gobierno. Ni siquiera debemos entrar a debatir si acaso esas canciones instrumentalizaban o no el canto: eran las ofertas puntuales del propio programa del candidato Allende las que inspiraron sus canciones; entre otras, "El rin de la nueva Constitución", "Vals de la educación para todos", "Canción de la reforma agraria", "Tonada y sajuriana de las tareas sociales" y hasta una "Cueca de las Fuerzas Armadas y Carabineros" de poco acertado diagnóstico al mediano plazo («Mi vida, en Chile los militares; / mi vida, saben portarse derechos. / Mi vida, echándole pa' delante; / mi vida, codo a codo con el pueblo»).

Las canciones se alternaban con relatos escritos para un narrador ficticio (Peyuco Pueblo), arquetipo del trabajador chileno. Un año más tarde, ya con Allende instalado en La Moneda, el Grupo Lonqui tomó las así llamadas «Primeras 40 medidas del gobierno popular», y las musicalizó a ritmo de cachimbo, parabién, cueca, refalosa, tonada, sajuria, canto a lo humano y lo divino, trastrasera, vals, pericona y trote para el disco *40 medidas cantadas* (1971, Dicap).

> Horacio Salinas: Con el tiempo sí nos dimos cuenta de que en muchas de las letras de *Canto al programa* hay ingenuidad. Incluso, algunas suenan hoy ridículas o arrogantes. Pero fue un disco funcional, grabado muy rápidamente. Y su preparación surgió en medio de un debate muy vivo sobre los límites entre canción y panfleto, que era algo sobre lo que discutíamos mucho. Como grupo no tenemos prejuicios sobre lo político, pero sabemos que una canción panfletaria puede generar el efecto contrario al que se busca si no pasa el filtro del rigor, y el daño puede ser muy grande. Entonces nos preocupaba que toda canción no denigrara la nobleza del canto popular ni la tradición de la raíz folclórica. Nos fijamos como modelo a Violeta Parra, autora de un tipo de canción social que nunca hizo concesiones.

"Unidad Popular", de Ángel Parra, y "En septiembre canta el gallo" y "La compañera rescatable", de su hermana Isabel —esta última, un gracioso llamado a que también los acomodados del barrio alto se sumasen a la revolución con sabor a empanada y vino tinto— fueron otras canciones que alentaron el voto por Salvador Allende. Su elección, el 4 de septiembre de 1970, fue

luego celebrada por incontables versos de esperanza sobre su cometido. El médico socialista tuvo siempre una curiosidad musical superior a la que en general se acumula entre políticos; y, una vez en La Moneda, también supo cómo acercarse a los músicos más allá del debido protocolo.

Campesinos, soldados, mineros;
la mujer de la patria, también.
Estudiantes, empleados y obreros
cumpliremos con nuestro deber.

Sembraremos las tierras de gloria,
socialista será el porvenir.
Todos juntos seremos la historia.
A cumplir, a cumplir, a cumplir.

Venceremos, venceremos,
¡mil cadenas habrá que romper!
Venceremos, venceremos,
la miseria sabremos vencer.

—"Venceremos", Inti-Illimani[65].

Porque esta vez no se trata
de cambiar un presidente,
será el pueblo quien construya
un Chile bien diferente.
Todos vénganse a juntar,
tenemos la puerta abierta,
y la Unidad Popular
es para todo el que quiera.

Echaremos fuera al yanqui
y su lenguaje siniestro.
Con la Unidad Popular
ahora somos gobierno.

—"Canción del poder popular", Inti-Illimani[66].

Cuando era niña me decían:
«Mañana habrá días mejores».
Me pasé la vida esperando,
no se acabaron los dolores.

Una que no vive en la gloria,

debe de arreglárselas sola,
cuando los hijos tienen hambre
no se tragan ninguna historia.

[…] La Rosarito me ha ofrecí'o
allá en su rancho pan y abrigo,
hasta que llegue Salvador
y se terminen los martirios.

—"En septiembre canta el gallo", Isabel Parra.

Me imponen la ley del hielo,
no les cabe en la cabeza
porque tengo este apellido
y un pasado de burguesa.
[…] Basta de frivolidades,
me denunció la conciencia.
Déjate de atrocidades,
que Chile no es Providencia.

[…] La Teruca no me mira
ni me incluye en el tecito,
porque dice que me ha visto
en la izquierda y dando gritos.

[…] Les digo que soy sincera
y me cuento entre la gente
que confían y trabajan
con el nuevo presidente.

—"La compañera rescatable", Isabel Parra.

Apenas la UP se instaló en el gobierno surgieron canciones para celebrar su triunfo, apuntalar su proyecto y recordar la responsabilidad colectiva en su devenir. Entre otras, se cuentan "Canción de patria nueva" y "Cuando amanece el día", de Ángel Parra; "Nuestro amor" y "Marcha de la producción", de Sergio Ortega y Quilapayún; "Qué lindo es ser voluntario", de Víctor Jara; "Un día el pueblo", de Rolando Alarcón; "Póngale el hombro, mijito" y "En esta tierra que tanto quiero", de Isabel Parra; "No meteremos las manos, quizás los pies" y "Elevar la producción es tambien revolución[67]", de Payo Grondona; "Canto al trabajo voluntario" y "Primero de mayo en la plaza del pueblo", de Osvaldo *Gitano* Rodríguez; "Mes de volantines" y la adherente "Los colihues", de Amerindios; además de la instrumental "4 de

septiembre de 1970", de Combo Xingú. Debe sumarse al menos una decena de títulos de los disciplinados Tiemponuevo, trío porteño al que las letras del compositor Roberto Rivera afirmaron en un canto de tal convicción que por momentos parecía el desglose de un manual ideológico (como en "Lo lograremos", un vals en el que cada estrofa era la sucesión de instrucciones específicas para estudiantes, obreros, vecinos, artistas e intelectuales).

> No se aflijan porque ahora
> la libertad empezó.
> La justicia para todos,
> sin clase ni condición.
>
> Mira que ya viene la revolución.
> ¿Para qué se asustan? Será pa' mejor.
> Es el pueblo entero el que ya está gritando:
> «¡Viva la revolución!».
>
> —"Será pa' mejor", Tiemponuevo.
>
> Un día, un día, un día
> el pueblo aprendió a votar,
> y despertó su memoria
> y enardeció su cantar.
>
> Y levantó su gobierno
> por la bandera y la paz,
> y su voto fue su canto,
> fue su luz, fue su mirar.
>
> —"Un día el pueblo", Rolando Alarcón.
>
> De un grito se ha abierto
> un ancho camino.
> Recuerdo será
> el tiempo dormido.
>
> […] 4 de septiembre
> en la historia siempre
> quedará, quedará.
> Mes de volantines,
> hoy suenan clarines
> de igualdad.

—“Mes de volantines”, Amerindios.

Cuando amanece el día digo:
qué suerte tengo de ser testigo
cómo se acaba con la noche oscura
que dio a mi tierra dolor y amargura.

Y ahí veo al hombre
que se levanta, crece y se agiganta.

[…] Cuando amanece el día pienso
en el mitín de las seis en el centro,
donde estará todo el pueblo gritando:
«¡A defender lo que se ha conquistado!».

—“Cuando amanece el día”, Ángel Parra.

Las rápidas medidas de nacionalización adoptadas por la Unidad Popular tuvieron en la estatización del cobre, oficializada en julio de 1971, su conquista más significativa. Para el canto, recuperar las ganancias de un mineral atado a toda una simbología de esfuerzo e identidad era la comprobación de una nueva era que sintonizaba en beneficio colectivo riqueza, trabajo obrero y geografía. Similar sentir despertaba la aceleración del proceso de reforma agraria que venía ensayándose desde la década anterior, un debate que por entonces excedía las fronteras y que tenía en canciones extranjeras como “A desalambrar”, del uruguayo Daniel Viglietti, y “Funeral del labrador”, del brasilero Chico Buarque, faros importantísimos para los cantautores chilenos inquietos por la suerte del campesinado.

Nuestro cobre,
nacido entre los cerros
y robado por manos extranjeras,
cambiado por dinero.
No era Chile quien bebía de tu savia,
no eran los mineros.
Y te hacían cañón y te ponían
en contra de los pueblos.

Nuestro cobre,
ahora estás en casa
y la patria te recibe emocionada
con vino y con guitarras.

Son tus dueños los mismos que murieron
porque no te llevaran,
y de aquí ya no te mueven ni con sables
ni tanques ni metrallas.

—“Nuestro cobre”, Eduardo Yáñez.

Ahora sí el cobre es chileno,
no como antes que sólo era cuento.
Ahora sí el cobre es chileno,
lo dijo y cumplió este gobierno.

Chuquicamata nos dará buena plata,
Caletones aportará millones,
la Andina también es nuestra mina,
la Exótica será patriótica.

—“Ahora sí el cobre es chileno”, Payo Grondona.

No nos quedemos dormidos,
que ya está asomando el sol
y si es que no me equivoco
hoy sera la expropiación.

Palabra de campesino
que nunca se echa p’atrás.
Un escupito en las manos,
la reforma agraria va.

Ahora sí, compadrito,
dan ganas de trabajar.
Que en ninguna mesa falte
el fruto de la estación,
ganaremos la pelea de elevar la producción.
Desde afuera el mundo entero
mira nuestra solución.

—“Palabra de campesino”, Huamarí.

Ese optimismo de reivindicaciones y conquistas le cedió sin embargo, y muy rápidamente, espacio a la urgencia de una composición más combativa. A partir de mediados de 1972, comenzó a cantarse con apuro ante los acontecimientos en curso. La canción ya no era social ni triunfalista sino «contingente», e iba pautéandose día a día alertada por nuevas amenazas. “Ni chicha ni

limoná" y "El desabastecimiento", de Víctor Jara («se quejan de que no hay nada, / que no soportan las colas, / cuando quieren juntar rabia / golpean las cacerolas»); "No volveremos atrás", de Eduardo Yáñez; "El que no salta es momio" y "Contra viento y temporal", de Tiemponuevo; "Los espero en Zapallar en mi Impala", de Payo Grondona; y "Hablo contigo, hermano", de Quilapayún («te van filtrando veneno / con lenguajes atrevidos, / demócratas nunca han sido / y cristianos, mucho menos») surgieron como respuestas musicales a provocaciones manifiestas en diarios, marchas, paros y cacerolazos. Allí, casi como contracara de la versión impresa en las publicaciones de derecha, se presentaba al desabastecimiento como fondeo; al paro, como amenaza bravucona; al alza de precios como especulación; y a la intervención estadounidense como traición patria.

Varias de estas composiciones optaron por un ritmo ágil —muchas veces inspirado en géneros caribeños o en la ranchera mexicana— que prefirió ahorrarse la solemnidad de otros momentos para confiar en un eventual contagio de ideas vía cadencia y baile.

La alianza entre Quilapayún y Sergio Ortega produjo decenas de títulos antisedición cargados de ponzoña, como "Las ollitas", "Vox populi (Páralo, páralo)" («que empiece no más la fiesta, / los momios no pasarán. / Les sacaremos la cresta, / como dijo Corvalán»), "Cueca roja", "Cueca negra", "No se para la cuestión" y "¿Onofre? Sí, Frei"; esta última un sablazo igual de enérgico contra la derecha y la Democracia Cristiana: «A esconder el aceite / que es la ocasión, / a fondear la harina / y el papel Confort. / A dejar al roto / sin nutrición, / mucha plata deja / la especulación».

Importada de Cuba y con letra local añadida, "La batea[68]" se convirtió en la más popular de las así llamadas «canciones contingentes» de Quilapayún. Tan simbólica llegó a ser en su repertorio, que, más tarde en el exilio, el grupo adaptó la letra, cambiando las originales referencias a momios, conspiradores e integrantes de Patria y Libertad, por pullas a los cuatro integrantes de la Junta Militar. La inestable situación sociopolítica del país bajo la UP podía ilustrarse con esa agua menéandose en la batea, pero a un ritmo tan contagioso que, más que un mensaje concientizador, el tema terminó convirtiéndose durante sus conciertos en una invitación al baile. Política de apelación directa a las caderas.

Verso, denuncia, panfleto y libelo se confundieron hacia fines del gobierno de la Unidad Popular en composiciones que parecían

arder de furia, y que a esas alturas asumían ya sin complejos estar dirigidas de modo excluyente a correligionarios, como una prédica para los conversos. Asumir o esquivar la mezcla de música y consignas fue materia de un debate vivo durante todo el período del gobierno socialista. En un artículo de enero de 1973 para la revista *Quinta Rueda*, Inti-Illimani llegó incluso a advertir sobre el riesgo de lo que llamaron un eventual «terrorismo musical»:

> ¿Será finalmente el destino de la Nueva Canción Chilena recurrir a lo fácil o simplemente grosero? ¿Es ésa la herencia de Violeta Parra? ¿No se estará dando un respaldo muy importante al «populismo»? […]. El arte rebajado para las masas está largamente superado, y a las claras es el peor de los paternalismos34.

A la luz del contraste entre alta convocatoria y casi nula difusión radial de estos músicos, Ricardo García llegó incluso a denunciar «la falta de una política cultural definida dentro de la cual se encuadren estas manifestaciones de música popular. Porque, hasta hoy, en este campo todo lo que se ha hecho ha sido utilizar a los artistas, a los compositores, en un objetivo político. Utilizarlos. Pero nada más35».

Un poco antes, en *El Musiquero*, Víctor Jara se unía al debate proponiendo que también el panfleto podía tener altura artística:

> Creo que el panfleto es importante cuando se utiliza para decir verdades. Creo también en la vigencia de la canción de denuncia mientras no se terminen los vicios burgueses. Considero que el pueblo es quien debe decidir qué es lo que tiene valor artístico y qué cosa no. Yo como autor y cantor me siento comprometido con nuestros problemas y por eso compongo.

Cada aniversario del ascenso de la UP tuvo al menos un disco compilatorio para celebrarlo: *Se cumple un año, ¡¡¡y se cumple!!!* (1971, Mapu) —que, entre otras composiciones, incluía dos cuecas allendistas de Roberto Parra[69]—, *4 de noviembre de 1971. Primer año de gobierno popular* (1971, IRT), *Chile pueblo (en el 2º año del Gobierno popular)* (1972, IRT) y *No volveremos atrás!* (1973, Dicap). En el LP conceptual *El gran desafío* (1973, IRT) el dúo Amerindios musicalizó los discursos leídos por Salvador Allende en su viaje de fines de 1972 a México y la sede de las Naciones Unidas, en Nueva York. Puede reunirse, así, una pequeña discografía antiderechista,

cuya lealtad con el gobierno en ejercicio constituye una completa rareza en la historia de Chile.

La «Ofensiva Cultural Antifascista» reunió en el Pueblito del Parque O'Higgins los días 23 y 24 de junio de 1973 a escritores, cineastas, actores, bailarines y el canto de Quilapayún, Inti-Illimani, Illapu, e Isabel y Ángel Parra, entre otros. A fines de esa misma semana, el 29, vino el llamado Tanquetazo, la frustrada sublevación militar contra Salvador Allende. Un disco doble de IRT reunió entonces y con excepcional premura diez nuevas canciones de encendida concientización sobre la amenaza golpista. El LP *El pueblo unido jamás será vencido* alcanzó a ser publicado y distribuido semanas antes del Golpe de Estado, y junto a títulos como "Canto a los leales" (Los Emigrantes), "No a la guerra civil" (Grupo Lonqui) y "Arriba la guardia" (Nano Acevedo y Pancho Navarro) incluyó la primera grabación para "El pueblo unido jamás será vencido", el célebre himno que Sergio Ortega hizo junto a Quilapayún en julio de ese año[70].

La candidatura de Salvador Allende a la Presidencia, su mandato desde La Moneda y, finalmente, su suicidio, el 11 de septiembre de 1973, han motivado incontables canciones de homenaje[71] en Chile y el extranjero, en español y otros idiomas. Salvador Allende es, por lejos, el ex mandatario chileno con más versos y melodías compuestos en su memoria. Tal como acogió su promesa, la canción chilena acompañó también su drama y su fatalidad.

---

64 La nota del diario *El Siglo* de la que se ha tomado esta descripción menciona también la presencia de Kiko Álvarez, Pedro Arévalo, Los Baqueanos, Aparcoa, Valericio Leppe y Pedro Yáñez, el conjunto Huamarí y Los Patricios, Gabriela Pizarro, Nano Parra, Héctor Pavez y conjunto y los bailarines Raquel Pavez y Nacho Chamorro, entre el total de doscientos artistas presentes.

65 Composición de Sergio Ortega y Claudio Iturra.

66 Compuesta por Luis Advis y Julio Rojas.

67 Grabada dos veces en 1971 en dos álbumes diferentes para el sello Dicap: *Lo que son las cosas, ¿no?*, de Payo Grondona, su autor; y *Ahora es Tiemponuevo*, del conjunto Tiemponuevo.

68 Grabada originalmente para el cierre del disco *Vivir como él* (1971, Dicap).

69 "Los sediciosos I" y "Los sediciosos II" reservaban pullas

explícitamente dirigidas contra Sergio Onofre Jarpa y Roberto Vieux, el militar condenado por el asesinato a varias manos del Comandante René Schneider («generales culeros / son cogoteros»).

70 Ver más en página 161.

71 Ver más en capítulo sobre canción de exilio.

Cantatas: gran formato para grandes mensajes

En un país sin muchas obras artísticas de ambición aglutinadora y sentido concientizador, la estatura de la *Cantata popular Santa María de Iquique* es justa en su relevancia. La obra de Luis Advis, grabada por primera vez por Quilapayún y Héctor Duvauchelle en 1970, es, sin duda, la más famosa de las obras musicales de contenido histórico estrenadas alguna vez en Chile, y no han faltado intentos por conseguir su mismo prestigio y marca trascendente.

Su altura excepcional no fue una conquista huérfana. Hay múltiples influencias que la explican, y también una larga lista de piezas comparables surgidas en Chile alrededor de la fecha de su estreno. De hecho, los años sesenta y setenta son, entre otras cosas, los años de las grandes obras musicales narrativas para el catálogo musical local. Cantatas, oratorios y discos de concepto se presentaron como formatos ideales para un momento en que la música rebalsaba de un mensaje que a veces ya no cabía en la canción. Su carga épica era la precisa para una generación convencida de estar reformulando la historia, y su eventual vínculo cristiano era natural en una Latinoamérica azuzada por la urgencia de la pobreza y la disposición de no pocos católicos a resolverla desde una fe más activa, radical y desjerarquizada.

Los ejemplos para este apartado abundan desde el mundo popular pero también desde el docto. El compositor Gustavo Becerra-Schmidt (1925-2010), por ejemplo, fue incansable en su esfuerzo por vincular composición, historia latinoamericana y mirada humanista ante la nueva sociedad, como lo prueban —de entre una larga lista— *La araucana* (1965), *Macchu Picchu* (1966), *Lord Cochrane de Chile* (1967), *Responso para José Miguel Carrera* (1967) y *Oda al alambre de púa* (1969); varias de ellas con poemas musicalizados de Pablo Neruda. En el exilio al que lo envió la dictadura, el músico continuaría con su esfuerzo en el género con trabajos como *Corvalán* y *Chile 1973*.

Cantautores hasta entonces sólo fogueados en el formato reducido de la canción se aventuraron también con obras mayores. En 1965 estrenaron grandes obras narrativas tanto Ángel Parra, con *Oratorio para el pueblo*[72]; como Patricio Manns, con *El sueño americano*[73]. La primera invocaba a Cristo desde la angustia de un hombre pobre («no quiero pedirte más, / sólo reclamo igualdad»),

y quedó asociada a un hito del cristianismo revolucionario local cuando su autor y su hermana Isabel la interpretaron bajo el púlpito de la catedral de Santiago, durante la más significativa y larga toma efectuada alguna vez a ese templo, el 11 de agosto de 1968[74]. *El sueño americano*, de Manns, en tanto, revisaba el descubrimiento, conquista y colonización de América, aprovechando ritmos típicos de México al sur («Morena América mía, no hay dolor / al cual el hombre no aplaste triunfador. / Es duro el camino del libertador, / es largo el regreso del conquistador»[75]). A esa obra, Osvaldo *Gitano* Rodríguez le atribuyó el gran mérito de ser la primera vez que en Chile se intentaba crear «una unidad americana a través de la música36».

La obra más importante del conjunto Huamarí fue el *Oratorio de los trabajadores* (1972, Dicap), un trabajo con cueca, tonada, sajuriana y zamba en el que las letras de Julio Rojas acogidas a la música de Jaime Soto homenajeaban la historia del sindicalismo en Chile y su coraje ante la permanente amenaza imperialista. Fue un encargo directo de la CUT, que se iniciaba con un rin ("Preludio") alentado por el siguiente saludo: «Millones de personas son autores de este relato, años de lucha. Muchos hombres caídos son autores de este relato. Porque el pueblo es el dueño de la historia y el pueblo es quien escribe con su fuego, millones de personas y ninguna persona son autores del movimiento obrero».

También la creación de álbumes conceptuales para darles vida musical a grandes relatos sociales y/o identitarios fue una tendencia creativa que cruzó con valiosos ejemplos al menos las décadas de los sesenta y setenta. Dos de los más valiosos fueron *Chile de arriba a abajo*, de Ángel Parra y el escritor Manuel Rojas (1968, Arena) —un recorrido geográfico por el territorio y sus pueblos originarios, con letras y relato del autor de *Hijo de ladrón* —, y *La población*, de Víctor Jara (1972, Dicap).

Este último fue un trabajo importantísimo tanto para la música popular chilena como para el camino que iba tomando entonces Víctor Jara como creador, fundiendo al fin sus oficios de músico, director teatral y activista social. Todas las canciones del álbum ubicaban como protagonistas a habitantes de tomas de terrenos capitalinos, cuyas experiencias el cantautor conoció de primera fuente[76]. Jara buscó con esas composiciones dar una voz narrativa a sujetos históricos marginales, cuyo ejemplo de organización no sólo no era entonces reconocido en el país, sino que también convivía con infinitas necesidades.

La mayoría de las historias del disco eran las de vecinos de Herminda de La Victoria, extensa toma[77] organizada desde 1967 a la altura del 6600 de calle San Pablo (en el sector entonces conocido como Barrancas, hoy comuna de Cerro Navia), en la que Jara ofreció talleres creativos y donde registró en audio varios testimonios, pensando precisamente en un proyecto musical y/o teatral sobre su experiencia. Extractos de estas grabaciones aparecieron luego introduciendo las melodías del disco.

La población fue un álbum de colaboraciones —Isabel Parra, Pedro Yáñez, los grupos Humarí y Cantamaranto, y los actores Bélgica Castro y Alejandro Sieveking están en los créditos— que incluyó algunas de las canciones más conocidas del autor, como "Luchín", "El hombre es un creador" y "Lo único que tengo". La carátula del álbum incluía una dedicatoria «a todos los pobladores de nuestro país. A sus combates y sus victorias. A sus dolores y a sus alegrías. A los hombres y mujeres que sacrificaron sus vidas para que sus hijos tuvieran un lugar dónde vivir. A todos los que ahora tienen su nueva vivienda».

Según el propio Víctor Jara, *La población* le permitió comprender que la conexión con el pueblo debía ser más empírica que teórica: «Este disco deja como experiencia que la mejor escuela para el cantor es la vida».

Otro álbum importante en este subgrupo de LPs de ancla histórica —y que bien puede ser considerado el primer disco conceptual hecho en Chile— es el que levantaron Los Cuatro Cuartos con *¡Al "7° de línea"!* (1966, RCA). Las letras del novelista Jorge Inostroza, la música de Guillermo *Willy* Bascuñán y los arreglos de Luis *Chino* Urquidi traspasaron a doce canciones un recuerdo en parte factual, en parte ficticio, sobre la Guerra del Pacífico. El álbum original desplegaba a cuatro páginas textos y fotos bajo el título «Descripción y ambientación de las canciones». Su afán pedagógico es innegable, y también la importancia que tuvo su edición: en 1975 el Ejército de Chile adoptó el tema "Los viejos estandartes" como su himno oficial.

Dos años antes de esa publicación, Los Cuatro Cuartos ya habían grabado en su primer disco los temas "El combate de la Concepción" y "El manco Amengual" (sobre el veterano de guerra chileno), también compuestas por Bascuñán. Tenía 21 años de edad, pero al autor le inquietaba continuar con la composición de contenido histórico, en parte para responder las muchas quejas sobre la supuesta extranjerización de la música del conjunto.

«Tenía rondando la idea de hacer una obra integral, y yo mismo contacté a Jorge Inostroza que, para mí, a esa edad, era como Dostoyevsky», recuerda.

Dotar al mensaje social, religioso o historicista de un gran armatoste musical en el cual insertarlo no fue un invento chileno, y seguía diversas pautas internacionales de simultáneo encuentro de narrativa y música, de los Beatles a Atahualpa Yupanqui. Estas permitieron que los creadores locales se decidieran por primera vez a comenzar a pensar las epopeyas de nuestra historia en un cauce musical hasta entonces inexplorado.

Los compositores más relevantes en la creación de cantatas durante los años sesenta y setenta fueron Luis Advis y Sergio Ortega, dos autores de inquietudes políticas diferentes, pero con marcas creativas en común: la voluntad de acercar la raíz folclórica latinoamericana a la música clásica europea, y la disposición a afirmar su obra en la historia, los personajes y las heridas del Chile reciente. El legado de ambos al género de las cantatas tiene en su innovación parte importante de su valor. Nunca en el país se habían trabajado obras como las suyas, de tal desprejuicio y conciencia identitario-histórica.

Luis Advis (1935-2004) marcó los años setenta con al menos dos obras de valor gigantesco, ambas presentadas como narraciones (aunque de intenciones muy diferentes entre sí) de un sustento humanista que superaba ideologías particulares. La *Cantata popular Santa María de Iquique* es el parangón para el género: recuperación denunciante de un hecho histórico (la así llamada Matanza de la Escuela Santa María, ocurrida en Iquique el 21 de diciembre de 1907), reflexión política a partir de sus crueles lecciones y su mal resuelto desenlace, integración de literatura y crónica a la versificación (los textos están parcialmente inspirados en el libro *Reseña histórica de Tarapacá*, de 1936), y voces prestadas a sujetos históricos acallados.

Se han escrito incontables crónicas, ensayos y canciones[78] sobre el indignante suceso de Iquique, pero la obra de Luis Advis se alza como el tributo definitivo a sus víctimas. Desde la largada, en el "Pregón", no quedan dudas sobre la intención reivindicadora de la obra; así como el cierre de "Canción final" afirma su mensaje como una alerta aún vigente:

> Señoras y señores,
> venimos a contar

aquello que la historia
no quiere recordar.
Pasó en el Norte Grande,
fue Iquique la ciudad,
mil novecientos siete
marcó fatalidad.
Allí al pampino pobre
mataron por matar.

[…] Quizás mañana o pasado;
o bien, en un tiempo más,
la historia que han escuchado
de nuevo sucederá.
Es Chile un país tan largo,
mil cosas pueden pasar
si es que no nos preparamos
resueltos para luchar.
Tenemos razones puras,
tenemos por qué pelear.
Tenemos las manos duras,
tenemos con qué ganar.

Para el director de Quilapayún, la obra —estrenada en el Segundo Festival de la Nueva Canción Chilena, en agosto de 1970[79]— es «por encima de todo, un canto de unidad», vinculada al momento de su primera puesta en escena con la esperanza de cambio que ofrecía la nueva administración socialista. Paradójicamente, esa ilusión contenía también dentro suyo la alerta de muerte que poco después concretaría el Golpe militar, como si «la verdad contenida en ella fue[se] capaz de integrarse a la contingencia, pero atravesándola hacia una historia futura», en palabras de Eduardo Carrasco.

También junto a Quilapayún, Advis trabajó más tarde la cantata *Vivir como él* (1971)[80]. La obra se inspiraba en la ejecución sumaria por parte de un pelotón sudvietnamita del combatiente del Vietcong Nguyen Van Troi, un caso que generó interés mundial por la barbarie en ese país sudasiático. *Canto para una semilla* (1972) la tercera gran cantata de Advis de esos años, buscaba reformular parte de las *Décimas* de Violeta Parra en una obra biográfica. Junto a los talentos de Isabel Parra e Inti-Illimani, la obra resultó un recorrido de alto impacto emocional por los descubrimientos, dolores y logros de la multiartista chilena.

Luis Advis, un iquiqueño con estudios universitarios de Derecho y Filosofía, no era un músico militante. En una carta de 1984 dirigida a Eduardo Carrasco, el músico hace referencia a su «absoluta vaguedad y, en el fondo, despreocupación política», y asegura que al componer la Cantata Santa María «quise (ingenuamente) evitar que la obra tuviera una connotación política37». Cuando, en 1978, la intervención del escritor argentino Julio Cortázar alteró algunos versos del original, lo que más le molestó al chileno fue el agregado de la palabra «pueblo»: él había cuidado de no presentar la obra para la posible interpretación según lucha de clases, sino más bien de la unión nacional ante la explotación de un extranjero.

«Estaba tan molesto con ese señor que le iba a escribir una carta, pero no lo hice porque al mes siguiente murió», recordaría luego Advis en una entrevista. «Ese señor» era, claro, el insolente de Cortázar.

También nacido en el Norte (aunque en Antofagasta), Sergio Ortega (1938-2003) fue el otro gran compositor chileno que mostró excepcionales prolifidad y disposición al cruce de referentes en sus obras musicales narrativas. Antes de cumplir los treinta años de edad, Ortega ya trabajaba junto a Pablo Neruda *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* (1967), una ópera que luego Luis Advis definiría como «adelantada a la Nueva Canción Chilena». Su autocomandado objetivo de unir creación y conciencia libertaria era, para Ortega, en parte la extensión natural de su militancia comunista, como lo explicó en 1978 en un texto para revista *Araucaria*:

> Defino la música que escribo […] como música para la transición de la sociedad capitalista a la sociedad socialista. Música que no se propone saber interpretar ni desarrollar determinadas cuestiones ideológicas, sino que intenta influir en la correlación de fuerzas, para cambiarla en favor del pueblo.

Compositor de partituras para orquestas sinfónicas y de cámara, cantatas, himnos partidistas y gremiales (“Himno del Partido Radical”, “Himno de las Juventudes Comunistas”, “Himno de la CUT”), bandas sonoras, piezas para ballet, óperas y canciones, los dos principales aportes de Sergio Ortega al género de la cantata surgieron en años sucesivos. *La fragua. Cantos para*

chilenos (1971), montada y grabada por primera vez por Quilapayún, era una colección de veinticuatro «crónicas populares» y seis «canciones contingentes» que vinculaban geografía chilena y proletariado para ofrecer una suerte de arenga apoyada en la reconstrucción socialista. Concluía, triunfalista, con la amenaza de «el puño del pueblo» en alto. Años después de haberla grabado él mismo junto a Quilapayún, Eduardo Carrasco definiría esta obra como «hecha con un criterio excesivamente panfletario».

> Abriendo el camino
> que Chile se ha forjado,
> el puño del pueblo se levantará.
> Y aquel que ha explotado
> trabajo del obrero,
> el puño del pueblo lo castigará.
>
> El puño del pueblo,
> el puño de la patria,
> con fuerza gigante
> se levantará.
>
> De pie los obreros,
> de pie los campesinos:
> el puño del pueblo se levantará.
> Y aquellos que intenten cerrarnos el camino
> el puño del pueblo los castigará.

—"Canción 12 (El puño del pueblo)", Quilapayún y Sergio Ortega.

La fragua fue estrenada en el Teatro Municipal de Santiago en 1971 (con narración del actor Roberto Parada), en el marco del Tercer Festival de la Nueva Canción Chilena, y no faltó quien se quejara en algún diario por cómo a la elegante sala había «entrado la chimuchina». Fue dos años más tarde corregida y editada en un disco para Dicap. En una entrevista, Ortega explicó que *La fragua* es «un homenaje a la historia social de Chile, a las luchas obreras, al conjunto de procesos que se han ido sumando y que han conducido al actual gobierno […]. No sabría decir si es una cantata o qué. En realidad, no podría definirlo musicalmente38».

Canto general (1970), en tanto, retomaba la admiración de Ortega por Pablo Neruda, esta vez para musicalizar, junto a

Gustavo Becerra-Schmidt, fragmentos del más relevante poemario del Nobel. La obra fue grabada por el actor Mario Lorca y Aparcoa, un grupo cuyos integrantes entonces se repartían entre sus estudios de Arquitectura, la pasión por la cueca urbana y un disciplinado compromiso comunista. Aparcoa volvió a grabar tres nuevas versiones de la obra durante sus años de exilio en Europa, y mostró varias veces su montaje en vivo[81].

Durante su exilio, Sergio Ortega mantuvo la ambición de aquellos magnos proyectos narrativos, entre las muchas creaciones y los encargos a los que se abocó en Francia. Se incluye la cantata *Bernardo O'Higgins Riquelme, 1810. Poema sonoro para el padre de mi patria*, grabada por Taller Recabarren en París[82].

Luis Advis y Sergio Ortega jamás tuvieron conflictos con ocuparse en composiciones que el mundo elegía ver como políticas. Para el primero, la música comprometida era un cauce inesquivable: «Considero que no existe el arte que no esté comprometido. Esto no significa que haya una obligación con alguna determinada tienda política, sino más bien representa un compromiso que uno adquiere tácitamente con una realidad», decía Advis en 197239. Para el segundo, la lucha libertaria no era sino otra forma de belleza: «La lucha por la libertad es la lucha más bella que hay», explicaba en 1984 en una entrevista para *Hoy*. «Cuando me dicen que yo soy un político, reivindico esto: la belleza también es política. No encuentro algo más bello que un pueblo que respira todo el aire para devolverlo en felicidad, en anhelos compartidos, en parcelas de libertad que nos vamos distribuyendo y entregando unos a otros».

El legado de ambos a la cultura chilena dotó a la composición nacional de un peso que unió identidad y reclamo de justicia, siempre desde artefactos musicales irreprochables y de elevada categoría.

---

72 Obra grabada junto al Coro Filarmónico de Santiago (dirigido por Waldo Aránguiz), Rolando Alarcón e Isabel Parra).

73 Grabada junto al conjunto Voces Andinas.

74 La toma se extendió por catorce horas, y en ella participaron sacerdotes, religiosas y laicos (entre estos últimos, el dirigente estudiantil Miguel Ángel Solar y el dirigente sindical Clotario Blest).

75 Leer más sobre este disco de Patricio Manns en capítulo 1.

76 Tres años antes que Víctor Jara, Rolando Alarcón le había cantado a la toma de terrenos del Cerro Blanco, en Santiago, en el tema “La mano de Dios”.

77 Un empadronamiento hecho en 1971 calculó que allí vivían 4.700 adultos y 3.500 niños.

78 Ver en capítulo 1 la historia de “Canto a la Pampa”.

79 Poco antes de esa presentación, Quilapayún había grabado la cantata en estudio junto al actor Héctor Duvauchelle en los relatos. Su registro fue editado en 1970 por el sello Jota Jota bajo el título *Santa María de Iquique*. En su exilio en Francia, Quilapayún volvería a grabar la obra con leves alteraciones en el texto —encargadas al escritor argentino Julio Cortázar— y los relatos en francés a cargo de Jean Louis Barrault. Esa segunda edición se editó en 1978 con una nueva carátula y bajo etiqueta Dicap.

80 Parcial adaptación de una obra coral del cubano Frank Fernández.

81 Ver más en página 209.

82 Ver detalles sobre esa cantata en capítulo sobre canción de exilio.

Músicos al poder

Tres meses después de instalarse en La Moneda, el gobierno de Salvador Allende anunció la aplicación de un decreto que impondría a las radios una programación con un cuarenta por ciento de música de autores chilenos. La medida no se aplicó ni tuvo mayores efectos prácticos («para comprobarlo, basta recorrer el dial», se lamenta Fernando Barraza en su estudio sobre el género publicado en 197240) pero es elocuente del compromiso que la administración socialista buscaba afianzar con los creadores, manifestada, también, en rebaja o exención de impuestos, en subsidios y en descuentos para pasajes en medios de transporte del Estado41.

Entre otras cosas, el triunfo de la Unidad Popular les extendió a los músicos de la Nueva Canción una plataforma de trabajo mucho más firme que aquella que habían conocido en sus inicios en peñas y encuentros universitarios. Varios autores importantes fueron contratados para funciones en los canales Nacional y de la Universidad de Chile; y en el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Técnica del Estado ocuparon cargos gente como Isabel Parra, Ángel Parra, Víctor Jara, Inti-Illimani y Sergio Ortega. Sabida su experiencia como profesor normalista, Rolando Alarcón se convirtió en 1972 en asesor de Educación Musical para el Ministerio de Educación; y Julio Numhauser (Amerindios) fue asesor técnico del Departamento de Cultura de la Presidencia de la República. Además, las embajadurías culturales y el programa de intercambio con músicos extranjeros (en parte identificado bajo el proyecto «Operación Verdad»), ideados por Salvador Allende como medio de promoción internacional para su gobierno, les permitieron a los creadores más apegados al regimen viajar al extranjero, recibir a artistas foráneos; y así recoger nuevas influencias. Eran tiempos de complicidades de izquierda que superaban fronteras, con numerosos festivales de canción política organizados desde Varadero a Budapest, y brindis históricos de vino navegado en la Peña de los Parra a manos de Atahualpa Yupanqui, Joan Manuel Serrat, Mercedes Sosa, Salvatore Adamo y Daniel Viglietti.

En septiembre de 1972 llegó por primera vez a Chile la que un lustro más tarde sería la tríada de gloria de la Nueva Trova Cubana: Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola aterrizaron en Santiago por directa gestión de Gladys Marín e Isabel Parra.

Esta última los había conocido poco antes en La Habana, grabó con Rodríguez (entre otros músicos) el valioso disco *Isabel Parra y parte del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC* (1972, Peña de los Parra/Dicap), y estableció un contacto amistoso y artístico cuya sensible visión no deja de asombrar, dado que ninguno de estos jóvenes trovadores grababa aún un álbum solista[83]. Los tres cubanos se presentaron durante dos semanas casi a diario en la Peña de los Parra, compartiendo escenario con Inti-Illimani, Isabel y Ángel Parra, Tito Fernández, Osvaldo *Gitano* Rodríguez, Los Curacas, Quilapayún y Víctor Jara. Duele ahora que no existan registros audiovisuales de tamaña cumbre trovadoresca, en ostentoso despliegue de juventud e ímpetu.

Un año después de esa visita, Silvio Rodríguez iba a grabar para un disco colectivo[84] su tema "Santiago de Chile". El álbum fue coordinado en Cuba en solidaridad con las primeras víctimas de la represión militar en nuestro país. Un abismo de diferencia se había tendido con apenas meses de distancia.

Además de salir al extranjero, la Nueva Canción se esparcía por el territorio. El «Tren popular de la cultura» fue una iniciativa de gobierno que permitió extender en regiones el mensaje de la nueva creación comprometida. Actores, bailarines, escritores y músicos se unieron durante un mes en una suerte de caravana de Puerto Montt a Santiago organizada en el verano de 1971 por el Departamento de Cultura de la Presidencia para ofrecer espectáculos gratuitos en ciudades y pueblos. Las giras "Chile ríe y canta", en tanto, amparadas en el programa radial homónimo a cargo de René Largo Farías, contaron con parcial financiamiento de organismos gubernamentales bajo las administraciones de Frei y Allende. Con financiamiento del PC, la ONAE (Organización Nacional del Espectáculo) fue vital para en parte profesionalizar la música en vivo.

La nacionalización del sello RCA, en 1971, fue otra de las medidas prioritarias para el gobierno de Allende e implementada, de hecho, seis meses antes de la nacionalización de la minería del cobre. La etiqueta pasó a estar bajo administración de la Corfo, que la llamó Industria de Radio y Televisión (IRT), aunque mantuvo la licencia de RCA para ciertos productos. Aunque no se especializó en canto político, IRT fue un sello importante para acoger propuestas chilenas de contenido más profundo y experimental que el que entonces dominaba el criterio radial. Artistas de la Nueva Canción Chilena, como Amerindios y Charo Cofré, acogieron parte de su discografía al sello.

Pero fue la creación de Dicap (sigla para Discoteca del Cantar Popular) la más significativa plataforma para un movimiento que, en su ansiedad de expansión, no descuidó el registro de todo cuanto sucedía. El sello consiguió legar una colección de grabaciones valiosas como obras artísticas integrales, más preocupado de levantar piezas musicales que pudieran trascender a un movimiento y una década, que de ofrecer singles radiales para una venta rápida.

No toda la Nueva Canción Chilena está en el catálogo de esa etiqueta creada por las Juventudes del Partido Comunista en 1967 —primero bajo el nombre Jota Jota[85]—, pero sus casi setenta LPs son hoy el cauce central por el cual orientar la búsqueda en retrospectiva. Allí quedaron los mejores discos que hasta antes de 1973 grabaron, entre otros, Isabel y Ángel Parra, Payo Grondona, Osvaldo *Gitano* Rodríguez, Tiemponuevo, Curacas, Trío Lonqui y Amerindios, además de registros puntuales de gente como Rolando Alarcón e Illapu; pero también las grabaciones más combativas de músicos que mantenían contrato vigente con la multinacional EMI-Odeón, como fue el caso de Quilapayún, Víctor Jara e Inti-Illimani. El carácter partidista de la etiqueta y su gestión dejó como rarezas las grabaciones de músicos sin un cancionero político evidente, como fue el caso de discos de los Blops, Combo Xingú, Roberto Parra, Tito Fernández o Margot Loyola.

Con su apuesta por conceptos musicales bien definidos y la invaluable alianza gráfica de Antonio Larrea, Vicente Larrea y Luis Albornoz, Dicap dotó de una estética inconfundible al canto político previo al Golpe de Estado y, a su vez, éste ayudó a que el PC apareciera a la vanguardia de una definición artística con compromiso social. El prestigio del sello no quita que, en el exilio, músicos como Isabel Parra y Eduardo Carrasco rompieran con sus ejecutivos, y más tarde escribieran fuertes críticas a su conducción[86].

Fuese por la militancia política de muchos de sus creadores, fuese por el sincero afecto que unía a músicos y políticos en ejercicio, fuese por una mirada en común sobre el destino al que debía dirigir al país un gobierno con muchas fuerzas en contra, la Nueva Canción Chilena resultó ser un movimiento musical de excepcional vínculo político, que no tuvo problemas en ponerse al servicio de un proyecto que excedía con creces su ámbito. No ha vuelto a darse en el país una relación así de estrecha entre artistas y gobierno; cercanía de la que parte de la música chilena pudo por

momentos beneficiarse, pero por la que terminó pagando un altísimo costo tras el Golpe de Estado de 1973, al ser sus figuras y las de líderes ideológicos casi indistinguibles a los ojos militares.

Muchas veces antes del asalto a La Moneda y de la brutal represión que terminó con su asesinato, Víctor Jara advirtió en canciones del riesgo de una violencia de Estado latente. “La bala”, una adaptación de un tema del folclore colombiano, no alcanzó a quedar en ningún LP suyo, aunque ya en 1972 el ñublense cantaba en vivo sus versos sobre disparos de represión que vuelven «la bala al nido de su nación». El asesinato del obrero Roberto Ahumada —a quien el cantautor conoció durante trabajos políticos en poblaciones— durante una marcha por la Alameda, en mayo de 1973, lo hizo escribir el tributo “Cuando voy al trabajo”, de sutil pero oscuro augurio en sus dos últimos versos: «Laborando el comienzo de una historia / sin saber el fin».

“Vientos del pueblo”, una colaboración suya con Inti-Illimani, plasmó su inquietud por la inminente debacle del proceso socialista en marcha. Tanto así, que en su biografía del cantor, Joan Jara, su viuda, recuerda que en el estudio[87] decidió cambiar la frase «hasta que la muerte me lleve», en la última estrofa, por «mientras el alma me suene», sólo porque la original se le hacía «demasiado deprimente».

> De nuevo quieren manchar
> mi tierra con sangre obrera
> los que hablan de libertad
> y tienen las manos negras.
> Los que quieren dividir
> a la madre de sus hijos,
> y quieren reconstruir
> la cruz que arrastrara Cristo.
>
> […] No me asusta la amenaza,
> patrones de la miseria,
> la estrella de la esperanza
> continuará siendo nuestra.
> Vientos del pueblo me llaman,
> vientos del pueblo me llevan,
> me esparcen el corazón
> y me aventan la garganta.
>
> —“Vientos del pueblo”, Víctor Jara.

Aunque fueron compuestos mucho antes de su asesinato, los versos de Víctor Jara de más inquietante presagio se urdieron en 1966, para una canción que el artista jamás llegó a grabar pero que sí quedó en discos de Quilapayún. Sus únicas dos estrofas hablan del temor por la suerte de un proyecto de sociedad nueva que, finalmente, iba a dejarlo como un mártir:

> Soldado, no me dispares,
> soldado.
> Yo sé que tu mano tiembla.
> Soldado, no me dispares.
>
> ¿Quién te puso las medallas?
> ¿Cuántas vidas te han costado?
> Dime si es justo, soldado,
> con tanta sangre, ¿quién gana?
> Si tan injusto es matar,
> ¿por qué matar a tu hermano?
>
> —"Canción del soldado", Víctor Jara.

Siete años más tarde, en las últimas horas de su vida, Jara se las areglaría para conseguir papel y lápiz en el campo de prisioneros improvisado por los militares en el Estadio Chile. Estamparía allí, en cuartetas, el horror alrededor suyo y la desolación por «la sangre del compañero Presidente / que golpea más fuerte que bombas y metrallas». Años más tarde, Isabel Parra convertiría en canción (*a capella*) las siguientes líneas del poema "Estadio Chile":

> Ay, canto, qué mal me sales
> cuando tengo que cantar espanto.
> Espanto como el que vivo,
> como que muero: espanto.
>
> Del verme entre tantos y tantos
> momentos de infinito,
> en que el silencio y el grito
> son las metas de este canto.
>
> Lo que veo nunca vi.
> Lo que he sentido
> y lo que siento
> harán brotar el momento.

El cuerpo acribillado de Víctor Jara fue reconocido en la morgue de Santiago el 16 de septiembre de 1973. El protocolo de autopsia detectó en el cadáver cuarenta y dos impactos de bala. Tras su entierro —prácticamente a escondidas, y casi sin mención en los medios[88]—, su viuda abandonó Chile hacia Londres junto a sus dos hijas, en noviembre de ese año.

Víctor Jara —su música, su rostro, su ejemplo— no hizo sino crecer en el mundo durante los años de dictadura. Cientos de canciones chilenas y extranjeras lo mencionan en sus versos[89], sus composiciones se han traducido a varios idiomas y no cesan los conciertos de tributo a su memoria. El ex Estadio Chile, en cuyo subterráneo un grupo indeterminado de militares disfrutó verlo sufrir antes de dispararle una y otra vez, lleva hoy su nombre. Es el nombre de un artista simbólico en la canción hispana con contenido, que si se volvió peligroso para determinados intereses no fue por otra razón que su canto. Sus asesinos, aún impunes, no consiguieron acallarlo.

---

83 Prueba elocuente de la visión adelantada de Isabel Parra sobre el valor de la Nueva Trova es que ella grabó algunas canciones de Silvio Rodríguez incluso antes que el propio cubano; entre ellas la popular “Al final de este viaje en la vida”, que apareció en el álbum *De aquí y de allá*, de la chilena, siete años antes que en un disco de Rodríguez. El single “La era está pariendo un corazón”, grabado en 1969 por el ariqueño Osvaldo Madera, fue otro asombroso adelanto local al furor por los cantautores cubanos.

84 Varios artistas, *Jornada de solidaridad con la lucha del pueblo de Chile* (1974, Areíto, Cuba).

85 Alcanzaron a publicarse dieciocho LPs bajo ese nombre, antes de cambiarlo a Dicap.

86 Leer más en sus respectivos libros *La revolución y las estrellas* y *Ni toda la tierra entera*.

87 El tema sería parte del disco del músico que quedó inconcluso, *Tiempos que cambian*, y ha aparecido luego en compilados.

88 «MURIÓ VÍCTOR JARA» informó *La Segunda* en la última página de su edición del 21 de septiembre de 1973. Es una brevísima nota de exactas nueve líneas a sólo una columna de ancho, que en ningún momento menciona la causa ni el lugar de

su muerte. No encontramos mención alguna al hecho en los archivos de ese mes de *El Mercurio* ni *La Tercera*.

89 La lista es casi infinita, pero incluye composiciones de tributo de The Clash, U2, Simple Minds, Daniel Viglietti, Los Fabulosos Cadillacs y León Gieco, entre otros muchos autores de fama mundial.

«El desU.P.elote» y otros cantos derechistas

Que el canto antisedición se volvía más efectivo cuando era bailable fue un descubrimiento que los artistas de la Nueva Canción estamparon en canciones como “La batea” y “Ni chicha ni limoná”, de enorme popularidad. Su contraparte se vio entonces obligada a reconocer que la oposición a Salvador Allende también necesitaría de melodías contagiosas con las cuales agitar su causa. El canto político de derecha bajo la Unidad Popular reunió pocas y poco trascendentes grabaciones, pero éstas resultan decidoras del tipo de debate que se impuso en tan tensos años.

¡El DesU.P.elote! (1973) es, probablemente, el más recordado de los discos anti Allende de esa época, en parte por su título y carátula (que remedaba la gráfica muralista para ilustrar a un país sumido en el pandemonio), y en parte por su muy peculiar construcción musical, que se aprovechaba de los mismos estilos reconocibles en las estrellas de la Nueva Canción para cantar contra el gobierno. Fue coordinado por Camilo Fernández, y grabado por Horacio Saavedra y su orquesta con varios colaboradores (entre ellos, el cantante Carlos Alegría), aunque de ninguno de ellos quedó registro en los créditos, pues los temas se atribuyen allí a músicos de nombres ficticios, claramente sarcásticos (Barnabás y su GAP; Isabelino y su «Combo»; Tito Gagliardi, *El Curicano*).

“Colas por todos lados” narra una historia de amor nacida a la espera del pan y el azúcar («mientras la cola avanzaba, / yo le conversaba»); “Miente, miente, miente” es una suerte de “Pequeña langosta” sarcástica («el pueblo está contento / lleno de todo / y no hay otro modo de ser más feliz. / Ya no existen colas, / ya no quedan pobres, / y con tanto cobre / no hallamos qué hacer») y no falta el desahogo que ironiza sobre el Presidente en ejercicio:

> Él tiene el país en quiebra,
> mejor es no hablar del cobre.
> La gente cocina piedras,
> ¡y eso que se llama Salvador!
>
> La patria se ha puesto de luto.
> Pan negro y mercado negro.
> Todo sube por minuto,
> ¡y eso que se llama Salvador!

La prepotencia del JAP,
el sectarismo del CUP,
y el matonaje del GAP
nos tienen sin ver la luz.

El pueblo ya se cansó,
la mentira lo aburrió
ya que el cambio de patrón
no, no: no es la revolución.

—"Y eso que se llama Salvador".

En sus casi tres años de actividad, el grupo nacionalista Patria y Libertad alcanzó a difundir varias canciones e himnos, el más conocido de los cuales fue "La patria no se vende". "A los sangre caliente", "Hipocresías políticas" (del grupo Kalinda) y "Al libertador Pinochet" son otros títulos difundidos en torno a 1973, aunque es casi imposible pesquisar detalles sobre su grabación o créditos autorales.

Tras el Golpe, apenas instalados los militares en La Moneda, se comercializaron al menos dos singles de difusión generosa: "Comprométase con Chile / Hombre y mujer"[90], interpretados a dúo por Ginette Acevedo y Arturo Gatica; y "Mi general / Alborada", con las voces de Paz Undurraga, Antonio Zabaleta y Luis *Chino* Urquidi (tres de Los Bric-A-Brac), entre otros. "Alborada" era una impecable y orquestada marcha compuesta entre Urquidi y Germán Becker que marcaba en septiembre de 1973 la refundación de un Chile nuevo y luminoso:

En el azul de septiembre
blanca luz de la alborada,
puedo formar la bandera
con mi sangre derramada.

Para izarla muy alto
se unieron cuatro espadas,
y Chile a la luz renace
en medio de la alborada.

—"Alborada", Grupo Vocal Chileno.

---

90 Ambos títulos, acreditados al compositor Juan da Silva.

«Y tú vendrás marchando junto a mí»

Nos referimos en páginas previas a la excepcional prolifidad de Sergio Ortega en los más diversos géneros y formatos musicales, pero si el compositor antofagastino es hoy figura universal es gracias a dos títulos de claro objetivo político: el himno de campaña "Venceremos" y, por supuesto, "El pueblo unido jamás será vencido", su composición definitiva para Quilapayún y la Unidad Popular, y una de las canciones de proclama libertaria más famosas en el mundo, con traducciones a decenas de idiomas y un protagonismo registrado en movimientos populares en Ucrania, Filipinas y Grecia, al menos.

En *La revolución y las estrellas*, Eduardo Carrasco recuerda el nacimiento de esa melodía, en julio de 1973, como la derivación rápida de un sexteto de Brahms, trabajada entre él y los integrantes de Quilapayún, durante un almuerzo con curanto en la casona de Ortega en Lo Cañas. La letra tenía como objetivo puntual defender al gobierno de Allende de los crecientes rumores de derrocamiento —hace un mes había sucedido el Tanquetazo—, y tender puentes entre la izquierda y la Democracia Cristiana. La consigna «El pueblo unido jamás será vencido» la había pronunciado públicamente por primera vez el político colombiano Jorge Eliécer Gaitán, en los años cuarenta. Su ubicación, como grito, resuelve la tensión que el himno va levantando en los noventa segundos previos de canto.

Aunque fue compuesta casi en el ocaso del gobierno de la Unidad Popular —el grupo alcanzó a interpretarla muy pocas veces en vivo antes del Golpe— hoy es recordada como el gran símbolo del período. Fue, de hecho, la grabación que radio Magallanes eligió programar luego de que Salvador Allende improvisara su célebre discurso de despedida poco antes de que los militares bombardearan La Moneda, la mañana del martes 11 de septiembre de 1973. Quedó por eso, de un modo simbólico, como la canción que despidió a la democracia chilena. Luego, en el exilio[91], casi no era posible imaginar un concierto solidario de un grupo chileno que no incluyese este himno, por mucho que su letra se cantase entonces desde la paradoja de la derrota temporal y la dolorosa constatación de que el llamado a la unidad no había surtido efecto.

91 Ver más en capítulo sobre canción de exilio.

Cuecas allendistas

El vínculo entre cueca y Nueva Canción es materia de definiciones complejas que suelen despertar discrepancias entre los entendidos. Más que un deslinde musical, exige un reconocimiento de universos e imaginarios paralelos. De partida, el mundo bravo y bohemio al que le rinde tributo la cueca chilenera no es el mismo del trabajador con horario. «Para decirlo más claro: roto y obrero no son la misma cosa. Son conceptos que desde las alturas de la chilenidad ilustrada no es fácil distinguir», advierte el músico e investigador Mario Rojas42. La más recia ortodoxia comunista no siempre vio con buenos ojos el desate de vida alegre implícito en la cueca brava, y hubo discursos de Luis Emilio Recabarren, insigne líder sindical, contra sus espurios vínculos con el alcohol y la prostitución.

Como sea, sí existieron cuecas proletarias y allendistas. Entre las más valiosas están las que grabó el grupo Aparcoa en su disco *Cri du Chile* (1973, Le Chant du Monde), preparado en Francia durante una gira. El principal valor de esas composiciones es que pertenecen a dos monumentos de la llamada «chilena»: "La victoria de Allende", de Fernando González Marabolí (1927-2006), y "A Cuba", de Hernán *Nano* Núñez (1914-2005), enlazaron al conjunto con dos próceres de la cueca capitalina, quienes sólo para ese disco accedieron a distraerse de la composición brava que los hiciera célebres en los conjuntos Los Chinganeros y Los Chileneros, respectivamente. El también recordado Tumbaíto (Rubén Salgado) se inscribió en el entusiasmo por el ascenso de la UP con "Unidad Popular" y "Juventud vencedora", ambas del disco *Se pasó Tumbaíto* (1971, RCA).

Héctor Indio Pavez legó en su "Cueca de la CUT" («Central Única de Chile, / maciza como el acero, / que vela por las conquistas del trabajador chileno»), grabada por primera vez por Inti-Illimani[92], la más popular de sus cuecas de tributo al sindicalismo (también es suya la "Cueca a Luis Emilio Recabarren"). Y casi todos los grandes nombres de la Nueva Canción registraron en algún momento cuecas, si bien las menos tuvieron contenido político. Una excepción curiosa es la que legó Quilapayún cuando, en sus años de exilio, se refirió con sorna a un acuerdo entre los gobiernos chileno y chino en el "Recitado" de su disco *Patria* (1976, Pathé Marconi): «Canto donde me inviten / que me hagan hueco, / menos donde los chinos / que son muy

chuecos».

Roberto Parra, por último, legó en *Las cuecas del tío Roberto* (1972, Dicap), grabada junto a su sobrino Ángel, dos títulos elocuentes: “Los sediciosos 1” y “Los sediciosos 2”. La primera es una sátira al militar que encabezó el llamado Tacnazo, en octubre de 1969, Roberto Viaux; la segunda, una acusación a conspiradores varios, con la advertencia «Jarpa Onofre: / si le arden las orejas, / no se me enoje». El autor de *La Negra Ester* escribió varias otras cuecas de contenido político, la mayoría de las cuales nunca llegó a grabar, pero que se han conocido como escritos de modo póstumo. Destacan “En un país muy lejano”, “La raza degeneraron” y “Adelante, compañero”[93].

---

92 Para el disco colectivo *Por la CUT* (1968, Jota Jota).

93 Sobre el mismo tema se recomienda *El Golpe*, obra escrita en décimas por Roberto Parra sobre los inicios de la dictadura en Chile.

Capítulo 4

Canción de Exilio:

Alerta y añoranza

¿Dónde se esconde la mano,
la que desvió mi camino,
la que torció mi destino,
la que me trajo hasta aquí?

Camino en tierras ajenas
convertida en una extraña,
y entre dibujos de araña
se enreda lo que perdí.

Nunca seré lo que fui.

—“Este presente festín se lo
regalo a cualquiera”, Isabel Parra

Playlist:

Ángel Parra – ¿Qué será de mis hermanos? – Corrido del 73 – Quiero volver a mi tierra > Illapu –Qué va a ser de ti – Se están quedando solos – Vuelvo para vivir > Inti-Illimani – Chile herido – Canto a los caídos > Inti-Illimani y Patricio Manns – Vuelvo > Patricio Manns – Cuando me acuerdo de mi país > Quilapayún – Luz negra – Re-volver – Es el colmo que no dejen entrar a la Chabela > Isabel Parra – Ni toda la tierra entera – En la frontera – Grito serás del continente > Héctor Pavez – Alerta, pueblos del mundo > Amerindios – Cueca triste de la mujer sola > Julio Nümhauser – Todo cambia > Alejandro Lazo – Desaparecer > Charo Cofré y Hugo Arévalo – El canto no se silencia > Mauricio Redolés – Ya no tengo – El último juego de Pablo > Sergio Vesely – Canción de amor a una desaparecida > Payo Grondona – Bienvenido – Regresa el trovador > Karaxú – Canción para una presencia > Taller Cuncumén – Por lo que vivo.

Constreñida por definición a ser apenas un lastimero canto de añoranza, la canción de exilio terminó, sin embargo, engrosando un cauce de asombrosa riqueza musical y poética. Más amplio, diverso e influyente de lo que suele creerse, el cancionero chileno del destierro revisó el legado de canto político acumulado hasta 1973, y replanteó su misión de acuerdo a los nuevos requerimientos suscitados por la forzada vida a distancia. Le cantó al extrañamiento, sí, pero también demostró una insospechada capacidad para defender la memoria colectiva amenazada, denunciar abusos silenciados, jugar con nuevos referentes sonoros descubiertos en el extranjero y hasta ensayar la crónica sociopolítica. Su registro constituye hoy una reveladora fuente de consulta sobre el ánimo de miles de chilenos luego del Golpe de Estado, y su diversidad da cuenta, también, de las divergentes experiencias de extrañamiento vividas por muchos compatriotas.

La canción de exilio tuvo una misma excusa pero inspiraciones diversas, y aunque podemos saber cuándo se inició no es fácil acotar tan claramente su fecha de término. Algunos investigadores le niegan incluso su condición de subgénero, y eligen verla, más bien, como la simple continuidad de la Nueva Canción Chilena en el extranjero. Para nosotros resulta innegable que a fines de 1973 nació un tipo de composición desde el desarraigo cuyos textos y nuevos giros sonoros merecen un análisis separado a los de la épica de la Unidad Popular. En la discografía de las más grandes voces de la Nueva Canción, el exilio marca un hito que hizo girar el trayecto avanzado por ellas hasta entonces, les introdujo una nueva carga dramática a sus textos, y amplió los materiales de su canto. Incluso si se piensa en el autoexilio sin mayores traumas de, por ejemplo, Los Jaivas —interrumpido varias veces con viajes del grupo a Chile— se constata un cambio definitorio para el rumbo de su música, la cual reforzó a la distancia su trabajo con nuestras raíces.

Con la Junta Militar en el poder, cientos de músicos no tuvieron otra opción que continuar con su canto en el extranjero, ya fuese por expulsión casi inmediata, por un asilo precautorio o por haberse visto impedidos de regresar al país. Se aprende mucho sobre la emoción íntima de ese trance al volver ahora a un canto que fue elocuente de la nostalgia, la indignación, el abatamiento y

la incertidumbre de esos días. Su denuncia fue eficaz, y también valioso su testimonio del horror (como sucede con no pocos ejemplos del canto concebido en prisión). Tanto el verso vengativo como el apesadumbrado ayudan hoy a comprender el vaivén sentimental de la batalla diaria en un suelo no escogido.

Los más importantes conjuntos y solistas instalados en Europa (Quilapayún, Inti-Illimani, Isabel y Ángel Parra, Patricio Manns) se ocuparon durante este período en festivales y giras que consiguieron una difusión concientizadora sin igual en la historia de nuestra cultura. Pero la distancia motivó también a que otros chilenos sin figuración pública hasta entonces (Mauricio Redolés, Mario Rojas, entre muchos otros) comenzaran por primera vez a componer, preparando así en el extranjero la carrera musical que afirmarían a su regreso. Hubo sociedades que, a la distancia, se separaron en trabajos solistas, como Amerindios. Hubo grupos que nacieron y murieron en el exilio, como Karaxú. Hubo músicos no perseguidos, pero que de todos modos arrancaron del drama local y su chata perspectiva artística. Hubo también autores a quienes el abatimiento o la falta de contactos en esos nuevos contextos extranjeros obstaculizó la continuidad de su trabajo.

La canción de destierro es un cauce ancho, en el que también caben las composiciones de hijos de exiliados acongojados a la distancia por el drama político chileno —como sucedió en París con los hermanos Vásquez, del grupo punk Corazón Rebelde— y también las interesantes observaciones de lo que podría separarse como una canción de retorno, capaz de mostrar el impacto y, a veces, la decepción del regreso.

A Chile se le cantó con una hermosa fuerza nostálgica cuando se le tuvo lejos, y se le volvió a abrazar también cantando cuando hubo que levantar todo de nuevo. Desde sus muy diferentes circunstancias, la música chilena nacida en el extranjero durante la dictadura fue un grito de amor imperecedero a la patria lejana que legó títulos de una fuerza hasta hoy conmovedora.

De la prisión al destierro

Las órdenes de detención contra músicos chilenos comenzaron a emitirse al día siguiente de que los comandantes en jefe de las Fuerzas Armadas y el general director de Carabineros se autoconstituyeran como la nueva Junta de Gobierno. Esa premura es elocuente: la dictadura veía en los cantautores y conjuntos activos durante la UP un potencial subversivo mayor al de otros gremios artísticos, y se ensañó contra ellos decidida a acallarlos cuanto antes. El asesinato de Víctor Jara demostró la crueldad inconmesurable desplegada en esos primeros días, pero también que los uniformados vieron en muchos cantores a enemigos a los que combatir sin dilación; ubicando guitarras y armas casi en igualdad de condiciones.

La Nueva Canción Chilena había sido un movimiento artístico tan íntimamente asociado a la Unidad Popular, que la Junta Militar consideró su extinción un asunto de primera necesidad. Las peñas más activas de esos años fueron clausuradas. El sello IRT, intervenido y más tarde privatizado. La revista *Ramona* dejó de circular. Las oficinas de Dicap, en calle Sazié, fueron allanadas la misma semana del Golpe. Allí los militares incautaron, rompieron y/o quemaron cintas con música aún inédita, según recuerda Ricardo Valenzuela, entonces director general del sello, detenido horas después del bombardeo a La Moneda. Hoy que los audios se respaldan en computadores, desconocemos el valor único que entonces tenían las llamadas cintas-master, cuya inexcusable destrucción explica una de los mayores taras de nuestra memoria cultural. No se ha efectuado aún el debido catastro de todo lo que desapareció en esos meses, tanto en sellos pequeños como en transnacionales.

Un documento hecho público hace unos años[94] prueba la orden oficial de borrar determinadas canciones desde sus grabaciones originales. El acta, fechada el 21 de noviembre de 1973 y firmada por dos ejecutivos y un ingeniero de grabación de EMI-Odeón[95], certifica que «cumpliendo con las instrucciones recibidas de la Secretaría General de Gobierno, han quedado borradas, o sea, totalmente eliminadas, las grabaciones “master” en cinta magnética de los temas que con sus respectivos pormenores se detallan a continuación». La lista que sigue incluye un total de ochenta y nueve canciones de los conjuntos Quilapayún (once títulos; incluyendo el instrumental

"Ñancahuazu"), Cuncumén, Quelentaro, Lonquimay, Millaray, Los Patricios, Los de Las Condes, Dúo Coirón, y Mira y Poncho; y los solistas Violeta Parra (dos títulos), Víctor Jara (cuatro), Héctor Pavez, Rolando Alarcón, Fernando Ugarte, Osvaldo Díaz y Martín Domínguez[96].

El fallecido productor Camilo Fernández (1930-2011) alguna vez me recordó una reunión que, hacia fines de 1973, se realizó en el ex edificio Diego Portales, y a la que el entonces ministro Secretario General de Gobierno, coronel Pedro Ewing, lo convocó junto a los más altos ejecutivos de las tres principales disqueras extranjeras con sede en Chile: EMI, Philips y RCA[97].

«Su interés era que dejásemos de grabar música que, en sus palabras, atentaba contra la nueva institucionalidad. De modo especial, nos pidió abstenernos de difundir folclor nortino».

La razón del recelo hacia el sonido andino se explicaba en parte por la gran difusión que durante la UP había tenido el tema instrumental "Charagua", de Víctor Jara, que en la interpretación de Inti-Illimani se convirtió en cortina característica de Televisión Nacional.

> Camilo Fernández: "Charagua" hacía que, según [Pedro] Ewing, el gobierno de Allende se asociara a la música nortina. Yo le respondí que qué culpa tenía el Norte del uso que le había dado el gobierno. Mi ejemplo fue: «Es como si usted nos prohibiera usar la bandera chilena porque se enarboló en muchísimas tomas». Su reacción fue, para mí, inesperada. Me dio la razón inmediatamente: «Entonces les pido, por favor, que pongan la música del norte por un tiempo en el freezer». Freezer: ésa fue la palabra. Y ahí terminó la reunión.

Una carta del folclorista Héctor Pavez a René Largo Farías registra los pormenores de una reunión similar a la que ese músico fue convocado semanas después del Golpe junto a Hilda Parra, Homero Caro y algunos integrantes de Cuncumén[98]; y en la que un grupo de militares, encabezado por el mismo Pedro Ewing más Benjamín Mackenna[99], creyó conveniente indicarles lo siguiente, según descripción de Pavez:

> Nos dijeron la firme: que iban a ser muy duros, que revisarían con lupa nuestras actitudes, nuestras canciones, que nada de flauta, quena ni charango; que el folclor

> nortino no era chileno; que la Cantata Santa María era un crimen histórico «de lesa patria» [...]; que los Quilapayún eran responsables de la división de la juventud. Allí supimos claramente que no había nada que hacer, absolutamente nada, a menos que nos transformáramos en colaboradores de la Junta43.

Ningún nombre mayor de la Nueva Canción Chilena pudo permanecer en Chile más allá de unos pocos meses, expuestos todos ellos a riesgos diversos en esos primeros días de horror. A Quilapayún e Inti-Illimani el Golpe de Estado los encontró de gira en Europa, y su imposibilidad de regreso se activó de modo automático. Los primeros fijaron residencia en un pequeño departamento en París, y los segundos quedaron instalados en Roma. Poco a poco se les fueron sumando sus familias.

Pese a la inicial perplejidad por las noticias que recibían desde Santiago, ambos grupos, los más importantes durante la UP, activaron de inmediato su agenda en vivo. La ola de solidaridad internacional con Chile iba a exigir su presencia en incontables festivales y actos públicos, organizados sin interrupción desde entonces y durante los siguientes quince años.

En Santiago, en tanto, los músicos que no fueron exiliados corrieron suertes dispares; a veces, violentas. Eduardo Yáñez fue uno de los detenidos en el Estadio Chile al mismo tiempo que Víctor Jara. Los Blops abandonaron su famosa comunidad en La Reina luego de tres allanamientos militares. La cantante Sonia Paz Soto —del más bien cándido dúo Pachi y Pablo, pero conocida labor social y simpatías de izquierda— fue arrestada y liberada una semana más tarde con costillas rotas por los golpes. A los 21 años, la cantante se autoexilió en Estados Unidos, donde comenzó a publicar poesía.

A Ángel Parra el asalto a La Moneda le significó la detención casi inmediata (una vecina lo delató, tres días después del Golpe), alargando de ahí en adelante una prisión que se extendió por ocho meses, y que incluyó el paso por los centros de detención improvisados en el Estadio Nacional[100] y Chacabuco. El hijo de Violeta Parra fue liberado a mediados de 1974 con la prohibición de cantar en público. El coronel Pedro Ewing le explicó en una carta que su voz, su estilo y su cara «recuerdan a la Unidad Popular».

Oficios varios, como taxista o repartidor de vinos, le permitieron sobrevivir unos meses, pero constantes amenazas

decidieron su mudanza a México a fines de ese año[101]. Pese al silenciamiento forzado, el autor nunca dejó de componer. "Qué será de mis hermanos", por ejemplo, fue un canto a ese exilio de sus amigos que el cantor no tardaría en conocer en carne propia:

> ¿Qué será de mis hermanos?
> ¿Tendrán techo, tendrán pan?
> Me aflige, solo, el recuerdo.
> ¿Quién me dice dónde están?
>
> ¿Qué será de mis hermanos
> que están lejos de esta tierra?
> En esta tarde de agosto
> se me enredan en las cuerdas.
>
> ¿Cuánta nostalgia y tristeza
> van a juntar en el alma?
> ¿Habrá tiempo en esta vida
> para que encuentren la calma?
>
> —"¿Qué será de mis hermanos?", Ángel Parra.

El asilo en representaciones diplomáticas extranjeras alivió, en algo, los primeros momentos de incertidumbre de otros músicos importantes. Osvaldo Rodríguez entró a la Embajada de Argentina oculto en la maletera de un auto, y desde allí pudo salir a Buenos Aires hacia fines de octubre. De la Embajada de Venezuela, en tanto, Isabel Parra y Patricio Manns partieron directamente a Cuba en noviembre de 1973; ambos sin documentos ni equipaje, y, en el caso de la cantautora, sin noticias de la suerte de su hermano Ángel, aún detenido. Del asesinato de su amigo Víctor Jara, Isabel Parra se enteró por una nota breve, casi sin datos, aparecida en *La Segunda*[102]. Para entonces, la Peña de los Parra había sido allanada al menos siete veces; y una joven Tita Parra se había visto obligada a esconder con presteza discos, libros y arpilleras de su abuela Violeta. Días después del Golpe la población Violeta Parra, en Chillán, cambió su nombre a Luis Cruz Martínez, uno de los héroes de la batalla de La Concepción.

Fueron meses de espanto, abatimiento y extrema confusión, que Isabel Parra relató años más tarde en su autobiografía:

> Cuando aterrizamos en el aeropuerto de La Habana hay mucha gente esperándonos, entre ella Beatriz Allende, casada con un cubano. Nos instalan en el hotel Presidente.

> Tengo muchos amigos en Cuba, he cantado varias veces para ellos, pero esta vez no quiero ver a nadie. Pierdo el habla, no puedo comunicarme con la gente. Lloro. Y a mis lágrimas, que son mías, no las puedo controlar. Siento que vengo de un desastre, de un fracaso del que de alguna manera soy responsable […]. Hortensia Bussi de Allende está en Cuba. Se organiza un gran acto solidario por Chile en el que me piden participar. Lo hago, pero no recuerdo nada. Ni siquiera qué canto44.

Junto a esas traumáticas salidas del país, estuvo también la vivencia de músicos que, estando en Chile, no soportaron la persecución, los allanamientos, la censura ni el toque de queda, y decidieron disolver sus sociedades de trabajo[103] o largarse al extranjero para intentar seguir viviendo de su canto. Fue éste, en parte, el caso de Ortiga, Illapu y Los Jaivas que, en diferentes momentos, se instalaron respectivamente en la RDA, México y Francia. La partida de este último grupo es particular, pues no estuvo determinada por una persecución política concreta y pudo revertirse cuantas veces la banda así lo quiso. Según la biografía *Los caminos que se abren*, el Golpe encontró a Los Jaivas en medio de una gira nacional de dos meses que iba a concluir el 18 de septiembre para luego llevarlos a Zárate, en Argentina. Ante las circunstancias, el grupo decidió apurar ese compromiso trasandino como excusa para el escape. En un viaje que integró también a sus amigos de Amerindios y a las mujeres e hijos de todos ellos, se fraguó una salida en bus el 29 de septiembre de 1973. «Pasen, pasen, no más. Dejen bien puesto el nombre de Chile», les dijeron los soldados que los reconocieron en el control fronterizo.

La estadía en Argentina se extendería por más de tres años, y tuvo para el grupo beneficios creativos y de generosos nuevos contactos. Hubo, sin embargo, también dificultades, y la detención de Eduardo Parra por parte de una patrulla militar se recuerda hasta hoy como la más traumática. En mayo de 1976, plena dictadura de Videla, el músico fue apresado sin cargos tras un control carretero en las afueras de Zárate. Lo que sus compañeros pensaron era un malentendido que se resolvería pronto terminó alargándose por casi tres meses; parte de ellos, en un lugar que jamás les fue revelado a sus cercanos. Fueron semanas de hambre, golpes y ojos vendados, y también de un intento de escape que dejó al tecladista, percusionista y poeta recapturado y al borde de ser fusilado. De esa experiencia nació “Milonga carcelaria”[104], un

tema originado en una carta de Eduardo a *Gato* desde la prisión.

Fue aquel inolvidable encontronazo de Los Jaivas con la dictadura argentina el hito que decidió la mudanza del conjunto a Europa.

Los Jaivas habían vuelto a Chile en marzo de 1975 para ofrecer conciertos en Santiago y la Quinta Región. En el siguiente capítulo se revisa el fervor con que fue recibida su posterior gira de agosto y septiembre de 1981 —poco antes de que se publicara en Chile *Alturas de Machu Picchu*, y cuando el grupo ya residía en París—; una cumbre de afecto colectivo que recordó la fuerza con que la música puede canalizar emociones en circunstancias de alta tensión social[105].

La experiencia de regreso exactamente opuesta a la de Los Jaivas fue la que tuvo Illapu cuando decidió visitar Chile, también en 1981. El exilio del conjunto antofagastino siguió una pauta peculiar y se enfrentó a conflictos insólitos.

Illapu había sido el grupo de izquierda más popular que permaneció en Chile luego del Golpe, y organizó durante los primeros años de dictadura presentaciones de alta convocatoria en los teatros Gran Palace y Caupolicán[106], convirtiendo además su "Candombe para José" —adaptación de un tema del grupo argentino Tucu Tucu[107]— en un inesperado *hit*.

Sin órdenes de detención ni de exilio en su contra, los integrantes de Illapu creyeron que bajo mando militar les sería posible seguir viviendo de la música, pero las cosas se fueron haciendo cada vez más difíciles.

> Roberto Márquez: Antes de cada recital, Dinacos nos exigía el texto de las canciones que se interpretarían; y el nombre, RUT y domicilio de los participantes. Su autorización llegaba muy cerca de la fecha del concierto, lo cual apenas nos dejaba margen para publicitarlos. Muchas veces, con el grupo en el escenario, se inventaron falsos avisos de bombas que hacían llegar a los agentes militares a revisar nuestros camarines. También se sacó con gran escándalo a alguna gente de la platea para atemorizarla y así ir amedrentando a quienes asistían a nuestros conciertos.

Ante ese panorama, el extranjero no tardó en presentárseles como un escape ineludible. «Falta poco para irme / de este pueblo tan querido. / Me voy a ir / dejando tristes corazones», cantaban en 1976, en "Despedida del pueblo", un tema del folclore andino,

ajustado de pronto a sus circunstancias.

Un año más tarde, una frustrada invitación al programa “Esta noche es fiesta”, del canal de la Universidad Católica, volvió a recordarles la imposible conciliación entre popularidad y resistencia a Pinochet. Por instrucciones de la DINA, el grupo no pasó más allá de camarines. Los músicos se fueron maquillados y con su abortada presentación pagada.

Fue su segunda y extendida gira a Europa, en 1980, la que terminó convirtiéndose en un exilio no planificado, luego del insólito incidente que afectaría al grupo al año siguiente.

Entusiasmada con el éxito de la reciente gira de Los Jaivas por el país, la producción de “Chilenazo” le extendió a Illapu una invitación para presentarse en vivo en su estudio. El programa propuso pero Dinacos dispuso: una orden que los describía como «activistas marxistas que participan en la campaña de desprestigio de Chile en el exterior» dejó a los músicos en la loza del aeropuerto de Pudahuel el 7 de octubre de 1981.

Sin siquiera poder salir del avión que los traía desde París, el grupo se vio obligado a seguir de regreso el mismo itinerario de su venida, y así volver a la ciudad que, en definitiva, los acogió en la condición de refugiados políticos[108]. Illapu no regresó a Chile hasta el 17 de septiembre de 1988, y dejaría más tarde plasmado el trauma vivido en esas tres horas de encierro en un avión en el instrumental “Canción de octubre”.

El exilio del conjunto nortino acumuló cinco nuevos discos, todos los cuales incluyeron canciones políticas escritas con un Chile vivo en la memoria; entre ellas, “Aunque los pasos toquen”, “Copla de morenada”, “Un día borraré esta página”, “De libertad y amor” y “Para seguir viviendo” (en tributo a Rodrigo Rojas Denegri). Varios aportes de Osvaldo Torres —fundador del grupo que no dejó de colaborar con éste luego de su salida— le agregaron a su cancionero vehementes versos contra Pinochet, a quien, sin nombrarlo, el grupo le dedicó atrevidas amenazas. Fue su modo de vengarse por un exilio que fue pegándoseles lentamente a la piel y por mucho más tiempo del imaginado:

> Si se agotaron las palabras
> —¿qué va a ser de ti?—
> y si los desaparecidos
> —¿qué va a ser de ti?—.
> Si eres culpable y te ponemos
> —¿qué va a ser de ti?—

de espaldas contra la muralla,
¿qué va a ser?

—"Qué va a ser de ti", Illapu[109].

Los que miran y no ven
lo que pasa en el país,
los que vejan a la abeja
que defiende su panal,
los que llevan diez monedas
de traición en la moral
son los mismos que predican
con la espada y alcatraz,
y no escuchan a la gente
que comienza a pregonar
que hay un tiempo que termina
y otro tiempo que vendrá.

[…] Se están quedando solos,
como chacal sin cervatillo, sí.
Se están quedando solos,
como ratón sin ratonera, sí.

—"Se están quedando solos", Illapu[110].

Vueltas de la vida. En 1998, la inesperada detención de Augusto Pinochet en Londres agitó el espíritu de muchas de sus antiguas víctimas, por la posibilidad cierta de un debido juicio (a la larga, abortado). En su disco *Illapu* (2001, EMI), el conjunto nortino incluyó un tema que sintetizó parte de todo ese sentir de abuso acumulado:

¿Qué siente, señor? ¿Cómo se siente
beber un poco de dolor profundo,
sentir indignación inapelable,
cuando por años era mierda intocable?

[…] ¿Cómo fue vivir en tierra ajena
obligado, alejado, repudiable?
Recordará que muchos por su mano
quedaron como estrellas incontables,
regados por el mundo, vulnerables.

¿Qué siente, señor? ¿Cómo se siente

beber solo una gota miserable
de todo ese dolor que usted produjo?
Claro que usted no se declara responsable.

—"Declárese responsable", Illapu[111].
La denuncia y la nostalgia: inti-illimani
y patricio manns

«¿El golpe fascista ha tenido influencia en tu música? Si es así, ¿en qué forma?».

Varios músicos chilenos residentes en Europa recibieron en 1978 esa pregunta como parte de un cuestionario con el que la revista *Araucaria* preparaba un especial sobre canto en el exilio. Las respuestas recogidas demuestran que la vida en el destierro implicó mucho más que nostalgia. Nuevos temas, formas y arreglos se abrieron ante estos creadores como posibilidades antes insospechadas, y que varios de ellos aprovecharon para llevar las lecciones del canto político a un nuevo estadio de significación y desarrollo. Incluso quienes optaron por circunscribirse puramente a la temática de denuncia contra la dictadura, lo hicieron a partir de nuevos recursos. El director artístico de Quilapayún se refirió en ese reportaje a la amplitud de referentes como si fuese un deber:

> Eduardo Carrasco: Hay quienes piensan que en la nueva situación creada por el Golpe siguen siendo válidos los mismos medios que nuestro arte político forjó durante el gobierno popular. Craso error. La realidad es dialéctica, y exige de nosotros una atención constante a la situación concreta para responder a las necesidades con nuevas soluciones.

Una década más tarde, en la misma publicación, uno de los fundadores de Inti-Illimani explicó cómo su grupo había decidido abordar esa apertura:

> Jorge Coulon: No tomamos el exilio como un castillo que se autoalimenta […]. Estuvimos de acuerdo que no podíamos dormir sobre laureles marchitos, sino demostrar que estábamos vivos y que trabajábamos. Teníamos ante nosotros una realidad estimulante para la creación y para nuestra superación. Debíamos cantar y tocar cada vez mejor.

Sobre la necesidad de continuar con sus actividades, entre los próceres de la Nueva Canción instalados de pronto en el extranjero casi no hubo dudas. Sus primeros discos en el exilio comenzaron a aparecer ya en el año 1974: *Vientos del pueblo* (Dicap), de Isabel Parra y Patricio Castillo; *Por Chile! Venceremos* (Nueva Idea), del Conjunto Tiemponuevo; y *La Nueva Canción Chilena* (Dischi dello Zodiaco), de Inti-Illimani son tres ejemplos. Sin embargo, hasta al menos 1976 no puede hablarse de normalidad en el ritmo de grabación y publicación de los músicos exiliados, y muchos de esos primeros discos corresponden a registros en vivo de festivales europeos de solidaridad con Chile. Poco a poco, aquellos encuentros de concientización y denuncia fueron conformando un circuito de trabajo constante para muchos chilenos, sosteniendo su oficio en la lejanía pero, también, permitiendo que nuestra música se difundiera por el Primer Mundo. Para grupos como Inti-Illimani y Quilapayún, la actividad superó, incluso, la lógica. Eduardo Carrasco recuerda «dos meses de 1974, no recuerdo cuáles, [en los que] estuvimos en los cinco continentes45».

Para el escritor y cantor Patricio Manns fue impulso casi inmediato ordenar las fuertes emociones de su destierro en estrofas y estribillos. Horas después de aterrizar en Cuba, en noviembre de 1973, el ancuditano compuso una de las canciones más importantes del período.

> Patricio Manns: El primer día de exilio, nos llevaron a todos los chilenos a dar un paseo por La Habana. Yo iba saliendo del hotel y se me vino una melodía. Dije: «Chuta, una canción»; y tuve que volverme al tiro a la habitación a tomar la guitarra. Ahí salió "Cuando me acuerdo de mi país". Como ves, al día siguiente ya estaba con la nostalgia.

Ese tema, grabado cuatro años más tarde para el disco *Canción sin límites* (1977, Egrem), convirtió la nostalgia en imágenes, y la añoranza mental en sensación. Más que una canción, Manns la ha definido como «una desgarradura» que mostró una carga dramática antes inédita en su obra.

> Cuando me acuerdo de mi país
> me sangra un volcán.
> Cuando me acuerdo de mi país
> me escarcho y estoy.
> Cuando me acuerdo de mi país
> me muero de pan,

me nublo y me voy,
me aclaro y me doy,
me siembro y se van,
me duele y no soy.
Cuando me acuerdo de mi país.

Cuando me acuerdo de mi país
naufrago total.

—"Cuando me acuerdo de mi país", Patricio Manns.

En canciones como "El equipaje del destierro", "Concierto de Trez-Vella[112]" y "Vuelvo", Patricio Manns retomó más tarde la escritura sobre el exilio; mientras que el grueso de su cancionero grabado en Europa abordó de algún u otro modo la tiranía entonces en curso en Chile: "Llegó volando", "La muerte no va conmigo", "Palimpsesto" y "La fuerza y la razón" son títulos significativos. Tal como le explicó el autor a *La Bicicleta*, «la ausencia de Chile ha agudizado en mí su presencia, me ha hipersensibilizado a su sujeto46». Valioso fue también al respecto su trabajo junto al grupo Karaxú[113], así como la banda sonora trabajada en Cuba junto al compositor Leo Brouwer para la película *Cantata de Chile*, de Humberto Solas[114].

La denuncia de Manns era vehemente mas nunca quejumbrosa, y se valía de imágenes, referencias geográficas y hasta del humor para asegurarse frescura. «No creo en la necesidad de incluir en cada texto un "¡Abajo el tirano!" o cosas así», explicaba en la citada nota de *Araucaria*; «como no creo en las carátulas de discos sobrecargadas de sangre y puños apretados. El exceso cansa. Y es deber nuestro no cansar».

Los siguientes versos son prueba de esa autoimposición por ser ingenioso, incluso ante asuntos solemnes:

Cuídate, mi pueblo.

Yo te conozco, y conservas intacto el
ansioso pezón de tus montes, piam.
Y te conozco, y resguardas al vientre arrogante
de todos tus ríos.

Lloverá sangre y ceniza como de costumbre,
si a hierro te hirieron, piam.
Y esta certeza alimenta la terca vigilia que me ensancha el

ojo:
veré flotando en su linfa los cuerpos vencidos de nuestros verdugos, piam.

Vivirás, mi pueblo.

—"Manifiesto esencial", Patricio Manns.

¿Y si ellos nos apuntan sus fusiles feroces,
y vuelven a la vieja costumbre sanguinaria
de apretar sus gatillos contra
los desarmados?

Jamás podrán matar
nuestras razones.

—"El círculo rojo", Patricio Manns.

Mi país fue vestido de paciencia.
Le pusieron la cruz en el ojal.
Le acostumbraron la mejilla al golpe.
Le podaron las alas cada día.
Le apretaron el modo de pensar.

Con un hilo de sangre
se ha cosido este traje.
Con un clavo de sangre
dispuso del zapato.
Con un chorro de sangre
se lavó la corbata.

Delgado como el humo
es el cuerpo de Chile:
sin camisa en el norte,
ronco y roto en el sur.

—"Mi país fue vestido de paciencia", Patricio Manns.

Sin respeto debe darse por entero a los quehaceres,
siendo la lucha antipiojo el mayor de los deberes.
Sin respeto, y con porfía natural y valedera,
deberá impedir que el piojo perpetúe su piojera.

[…] Sin respeto ha de parcharle a la bandera las heridas;
al escudo, la vergüenza; y a la historia, la mordida.

Sin respeto ha de arrancarle al piojo toda potestad,
y besar en plena frente, finalmente,
desinfectada la libertad.

—"Cancán del piojo", Patricio Manns.

Durante sus diecisiete años de residencia forzosa en el extranjero (Cuba, Francia, Suiza[115]), Patricio Manns se convirtió no sólo en uno de los músicos chilenos más activos en el exilio, sino que consiguió teorizar con asertividad y encauzar creativamente los dolores y deberes de ese momento en una obra ejemplar por su elocuencia. Decidido a convertir la forzosa distancia en «un destierro útil», se asumió, en sus propias palabras, como «un escritor en estado de militancia patria», y así actuó en consecuencia47.

La alianza de Patricio Manns con el grupo Inti-Illimani había comenzado años antes de siquiera imaginarse que una dictadura los uniría tan cercanamente en Europa. Tal como se vio en el primer capítulo de este libro, el disco *Patricio Manns* (1971, Philips) había concentrado las tres primeras grabaciones entre el autor y el conjunto, incluyendo la musicalización de unas décimas de Violeta Parra que Manns había convertido en una magnífica canción bajo el título —cruel presagio— "El exiliado del sur".

Pero fue en Europa que ese vínculo devino en férrea sociedad creativa. En el disco *Canción para matar una culebra* (1979, Alerce), los temas "Retrato", "Vuelvo" y "Samba landó" [116] dejaron el primer registro de la alianza entre Patricio Manns y Horacio Salinas, dupla creativa fundamental en la historia de la canción chilena, la cual se afirmó más tarde en sobre una decena de álbumes firmados por Inti-Illimani, además de dos títulos con créditos conjuntos trabajados en Roma: *Con la razón y la fuerza* (1982, Movieplay) y *La muerte no va conmigo* (1986, Aconcagua/ Alerce). La vehemencia de Manns con las palabras y la delicadeza de Salinas en la composición y arreglos le han regalado al cancionero chileno piezas de belleza imperecedera, como "Palimpsesto", "Medianoche", "Arriesgaré la piel" y "La fiesta eres tú", entre otras.

En el registro específico de la canción de exilio, también discos como *Hacia la libertad* (1975, Dischi dello Zodiaco) y *Chile resistencia* (1977, Dischi dello Zodiaco) afirmaron a Inti-Illimani en un tono de denuncia y reflexión social diferente al que venían

emitiendo bajo la Unidad Popular. Si bien sus grabaciones europeas continuaron profundizando la veta instrumental y de adaptación del cancionero latinoamericano, éstas también incluyeron piezas de inequívoca vocación política. Ya un año después del Golpe, el grupo le relataba así al mundo el sangriento fin de la gesta allendista:

> Cayó violenta la noche
> sobre miradas vacías,
> y el hombre que caminaba
> entre banderas floridas
> quedó mirando sin ver
> cómo su patria moría.
>
> Cayó violenta la noche,
> en Chile sangra una herida.
> Se ofende toda la tierra
> de ver este pueblo herido;
> millones piden castigo
> para estas feroces hienas.
> Y el Chile que lucha unido
> por alumbrar la mañana
> sabrá imponer la justicia
> de los puños contenidos.
> Y de banderas de pobres
> se llenarán los caminos,
> renacerá con la patria
> el canto de los martillos.
>
> Y el compañero caído
> muerto por cuatro asesinos
> verá por las alamedas
> marchar a los oprimidos,
> y de banderas de pobres
> se llenarán los caminos.
>
> —“Chile herido”, Inti-Illimani.

La última estrofa de “Chile herido” transmitía la mezcla de venganza y esperanza libertaria que afirmó, también, canciones del grupo como “Alborada vendrá”, “Canto a los caídos” y “El colibrí”. En muchas de las canciones de Inti-Illimani parecía como si el fin de la dictadura estuviese por llegar a fin de mes, y que los

perpetradores del Golpe pagarían pronto una pena a la altura de su traición.

> Porque se acerca el final,
> y muy pronto en tu mano
> bandera tendrás,
> podrás levantarla
> muy alto en el aire
> por los que no están;
> y los que lucharon
> de pie cantarán:
> «La vida triunfó,
> la patria vivió,
> el pueblo
> por siempre venció
> y siempre vencerá».
>
> —“Alborada vendrá”, Inti-Illimani[117].

> Un sol nuevo alimenta cada mirada,
> cuando hay junto a una mano
> manos hermanas,
> cuando se alza la Patria contra el traidor.
>
> Un día el cobre se alzará,
> y en las entrañas del carbón
> temblará el grito contenido de la tierra.
> ¡Para el traidor no habrá perdón!
>
> —“Canto a los caídos”, Inti-Illimani.

> Salí. Como el sol yo salí
> a la plaza encendida
> de gentes, colores
> gritando feliz.
>
> Corrí hasta el mar y miré
> tras los peces venían
> los náufragos vivos
> que ayer yo perdí.
>
> —“El colibrí”, Inti-Illimani.

Por firme que fuese su optimiso democrático, ¿podía permitirse el canto en el exilio ese triunfalismo? No todavía, por supuesto; y

el grupo no tardó en advertir el desfase.

> Jorge Coulon: En los primeros momentos de exilio hubo un optimismo excesivo, es cierto, pero creo que nacía de dos causas, principalmente. Por un lado, había de nuestra parte una necesidad casi de supervivencia por mantener cierta esperanza, aunque no tuviese mucha base real, de que la cosa en Chile iba a solucionarse pronto. Por otro, la información que recibíamos era sesgada. El ambiente en Europa era de gran fuerza, solidaridad y energía hacia nuestra causa. Y pensábamos que en Chile sucedía algo similar. Recién cuando familiares nuestros pudieron ir a visitarnos, y nos contaron cómo seguía todo por acá, nos fuimos dando cuenta de lo complejo que estaba todo. Recuerdo que quienes siempre intentaban bajarnos a tierra eran los españoles, que sabían por Franco que una dictadura no era algo breve. Pero nosotros no queríamos ni escucharlos. Si entonces hubiésemos sabido que la dictadura iba a durar diecisiete años nos habríamos caído al suelo de la depresión.

Años más tarde, Horacio Salinas se lamentaría en retrospectiva de la grabación de «temas retóricos, como los reunidos en el disco *Chile resistencia* [1977], que ahora nos produce cierto rechazo»48. Salinas se refería a una serie de titulos trabajada en Italia junto a autores como Sergio Ortega y Desiderio Arenas. Hoy, el músico cree que si Inti-Illimani llegó a caer en algo cercano al mesianismo musical fue, en parte, como expresión de resiliencia.

> Horacio Salinas: Veníamos con el impulso propulsivo de la Unidad Popular. Confiábamos en nuestras canciones como un medio para erosionar la dictadura; quizás sin mucho cálculo ni realismo, es cierto. Pero creo que había en esa firmeza un gesto nuestro de sobreviviencia. Se notaba en las canciones, incluso en las carátulas de los discos: queríamos demostrar que no nos iban a quebrantar. Que habían matado a Víctor [Jara], que se habían tomado el poder, pero no les íbamos a dar en el gusto de hundirnos por eso.

Pese a esas aprensiones, Inti-Illimani iluminó un vibrante cancionero de exilio, que tiene en “Vuelvo” —parte del disco *Canción para matar una culebra* (1979)— una síntesis de las dotes

de profundidad y elocuencia que el grupo fue capaz de trabajar en Europa, tanto en su evolución interna como en sus muchas colaboraciones. La letra de Patricio Manns se ofrece allí vehemente, altiva, y con la viva contradicción emocional con la que se pasaba el tiempo lejos de Chile («en largas giras, con actuaciones en todas partes menos donde más nos importa», como definió una vez Horacio Salinas); mientras que el pulso ágil de las cuerdas va preparando el *crescendo* sobre el cual se coronan luego las voces en un canto elevado antes por el amor patrio que por el dolor o el abatimiento.

"Vuelvo" fue un tema que vislumbró el regreso diez años antes de poder concretarlo, pero que, en palabras de Horacio Salinas, «nos permitió volver de algún modo, cuando tanto lo necesitábamos». Es un título crucial en la historia del conjunto, en la poesía de Patricio Manns y en el cancionero latinoamericano del destierro.

> Con cenizas, con desgarros,
> con nuestra altiva impaciencia,
> con una honesta conciencia,
> con enfado, con sospecha,
> con activa certidumbre
> pongo el pie en mi país.
>
> Pongo el pie en mi país,
> y en lugar de sollozar,
> de moler mi pena al viento,
> abro el ojo y su mirar,
> y contengo el descontento.
>
> Vuelvo hermoso, vuelvo tierno,
> vuelvo con mi esperadura,
> vuelvo con mis armaduras,
> con mi espada, mi desvelo,
> mi tajante desconsuelo,
> mi presagio, mi dulzura,
> vuelvo con mi amor espeso,
> vuelvo en alma
> y vuelvo en hueso
> a encontrar la patria pura
> al fin del último beso.
>
> —"Vuelvo", Inti-Illimani y Patricio Manns.

Aunque la dinámica creativa que siempre movilizó al grupo hacía inevitable el enriquecimiento de su sonido durante un período tan extenso, las nuevas alianzas y experiencias ayudaron a hacer de Inti-Illimani un cuerpo tan tonificado como fino, tan portentoso como brillante. Su musica en el exilio transmitió autoridad, elegancia, diversidad de referentes y extrema viveza; pero, además, fue el vehículo de un mensaje imperecedero para comprender las más profundas emociones de miles de chilenos que entonces miraban a su patria desde una inevitable lejanía.

---

94 «Las canciones que Pinochet mandó a borrar», Catalina May. *The Clinic*, 2008.

95 Tal cual aparecen en el documento: O. E. Gibson, director-gerente; Rubén Nouzeilles, coordinador artístico; y Víctor Vidal, ingeniero de grabación.

96 La lista también incluye a los solistas extranjeros Dean Reed, Daniel Viglietti y Joan Baez, así como un título del Coro y Banda del Ejército Soviético.

97 Según recuerdo de Fernández, estos fueron Rubén Nouzeilles (EMI-Odeón), Alain Trossat (Philips) y Roberto Ingléz (RCA/IRT); todos ellos extranjeros.

98 La misma carta sindica a Rubén Nouzeilles, entonces alto ejecutivo del sello Odeón, como quien motivó el encuentro, con el fin de que los folcloristas tuviesen clara la situación laboral que les esperaba luego del Golpe.

99 El integrante de Los Huasos Quincheros fue convocado por los militares como asesor y, más tarde, nombrado secretario de Relaciones Culturales de la Secretaría General de Gobierno.

100 Otros de los músicos presos entonces en el Estadio Nacional fueron el cantautor Eduardo Yáñez y el rockero Juan Mateo O'Brien, del grupo Los Vidrios Quebrados, ambos trasladados allí desde el Estadio Chile.

101 Ángel Parra vivió en Ciudad de México por dos años, y mantuvo allí la Peña del Ángel. Más tarde se trasladó a París, donde reside hasta hoy, aunque con frecuentes viajes a Chile.

102 Ver página 158.

103 Ver más en capítulo «Primer rock».

104 La letra no se convirtió en canción sino hasta el año 2000, y fue incorporada entonces al compilado *Arrebol* (2001, Sony).

105 Leer más sobre sus conciertos de regreso a Chile en capítulo 5, «Rock bajo toque de queda».

106 Entre los conciertos más recordados entonces del conjunto estuvieron aquellos llamados “Despedida del pueblo”, en 1976; “Canto en el tiempo” y “Reencuentro con las raíces, en 1977; y “Grito de la raza”, en 1978.

107 Su autor es el argentino Roberto Ternán. Ver más en página 236.

108 A su llegada a París, Illapu se acogió a la Convención de Ginebra para ser recibidos como refugiados políticos. El conjunto mantuvo Francia como plataforma de trabajo para sus muchas giras, hasta decidir su mudanza a México en 1986.

109 En coautoría con Osvaldo Torres.

110 Letra y música de Osvaldo Torres.

111 En coautoría con Nelly Lemus.

112 El título alude a uno de los pueblos que lo acogieron en la frontera franco-suiza.

113 Ver más en página 222.

114 *La cantata de Chile* fue un filme semiexperimental filmado con varios chilenos exiliados en ese país, muchos de ellos actores no profesionales. Los papeles principales quedaron a cargo de actores reconocidos, como Nelson Villagra, Peggy Cordero y Leonardo Perucci.

115 El autor regresó por primera vez a Chile en agosto de 1990 para una gira nacional, pero no se radicó definitivamente sino hasta el año 2000, cuando se instaló en en un departamento en el balneario de Concón, donde aún reside.

116 También con José Seves en los créditos.

117 Letra de Claudio Iturra.

París no era una fiesta. Quilapayún, Isabel y Ángel Parra

Sin saber que para esa fecha Chile estaría bajo ocupación militar, el grupo Quilapayún había agendado un concierto en el Olympia de París el 15 de septiembre de 1973. Era el debut de un conjunto chileno en el famoso escenario de la capital francesa, y jamás imaginaron sus integrantes las circunstancias aciagas en las que terminaría dándose la cita. Así lo describe Eduardo Carrasco en *La revolución y las estrellas*:

> En un ambiente tristísimo y tratando de remontar la derrota, entre suspiros y lágrimas, gimoteamos más que cantamos la Cantata Santa María. Todo lo que estaba ocurriendo en Chile lo había ya anunciado esa obra. La matanza de 1907 volvía a reproducirse a escala mayor: los mismo de un lado, los mismos de otro, como si la larga historia de las luchas populares sólo hubiera servido para aumentar el número de víctimas y para hacer más despiadada la ferocidad de los militares. Para aumentar nuestro dolor, por fin después de innumerables esfuerzos infructuosos, desde los camarines del teatro pudimos comunicarnos por teléfono con algunos familiares […]. Concluímos que todo estaba ya perdido.

Los años siguientes fueron para Quilapayún de una actividad incesante, afirmada por un un lazo con Chile decidido a representar internacionalmente a los compatriotas acallados. Ningún conjunto ha mostrado la música chilena en más puntos del globo que Quilapayún en ese período. «Nos bajábamos de un avión para tomar el siguiente […]. Vivimos durante todo ese tiempo casi sin reflexionar», recuerda Carrasco, «consumidos por la acción, sin todavía sacar las conclusiones de lo que nos había pasado».

Esos primeros años de exilio fraguaron discos aún ligados a la poética y la sonoridad de la Nueva Canción, como *El pueblo unido jamás será vencido* (1975, Pathé Marconi) y *Adelante!* (1975, Pathé Marconi); en los que el conjunto regresaba una y otra vez al recuerdo alejado, como en *Patria* (1976, Pathé Marconi).

Chile era presencia y reflexión urgente en sus conversaciones, sus proyectos y su trabajo. Pero aun más que otros grupos, Quilapayún se enfrentaba en el extranjero a la carga de un

cancionero allendista depositario de una innegable fragilidad que el Golpe había dejado cruelmente expuesta. El grupo nunca dejó de interpretar "El pueblo unido…" al cierre de todos sus conciertos —es más: la canción se convirtió en cierre obligado para decenas de otros conjuntos en el exilio, partiendo por Inti-Illimani—, por mucho que lo del «…jamás será vencido» pudiese sonar a negra paradoja con una cruenta dictadura militar instalada en Chile[118].

Si el pueblo al que había querido aludir Sergio Ortega en 1973 agrupaba en específico a los simpatizantes de la UP, en el exilio éste se hizo más amplio, «y comprendía a todos los demócratas chilenos, vinieran de donde vinieran», según el músico. Si el «alza en la lucha» buscaba originalmente defender al socialismo democráticamente elegido, ahora preparaba la resistencia a la represión militar. La «vida que vendrá» sería la de una libertad recuperada; no ya la de un proyecto de sociedad al que había que proteger del recelo del capital. Seguía habiendo en ese himno un esencial optimismo, aunque ahora se le cantase con los ojos nublados por la pena[119].

Quilapayún pudo haber mirado su cancionero como un artefacto alusivo a un momento superado por la historia. O pudo haberse aferrado a él como baluarte de utopía aún vigente. Eligió una tercera vía, en parte descrita en "Luz negra", canción de 1982:

> Habría que decir que en lo inmediato
> la vida se ha ido haciendo más difícil.
> De rojo se mancharon nuestros sueños,
> la boca ya no encuentra su palabra,
> la noche envuelve el cielo y lo aprisiona,
> la patria va alejándose del hombre
> y todas las banderas que flamearon
> se han ido desgarrando con el tiempo.
>
> Habría que decir que ya no estamos
> cantando por las grandes alamedas.
> Ya no es la misma siembra en la guitarra,
> ya no es el mismo canto el que da vida.
> Habría que afirmar valientemente
> que un mundo nos separa de ese mundo;
> y un mundo es lo que queda destruido,
> y un mundo por hacer es la tarea.
>
> —"Luz negra", Quilapayún.

Poco a poco, y tal como les sucedió a casi todos los músicos chilenos activos en Europa, el exilio le fue abriendo a Quilapayún referentes nuevos que no tardarían en evidenciarse en su cancionero. De modo creciente sus discos se poblaron de composiciones propias, y ya no sólo de reinterpretaciones. Para esa nutrición fue necesario, primero, tomar distancia de la tragedia de la dictadura («aprendiendo a verla como una herida más en la torturada América», en palabras de su director artístico), y luego observar de nuevo al grupo y su orientación, buscando nuevos motivos y direcciones. Según Eduardo Carrasco la exigencia del medio artístico europeo los obligó a estar a la altura: «Ya no servía más, si alguna vez sirvió, la pura comunidad en la causa libertaria49».

El contacto con el compositor Gustavo Becerra-Schmidt, quien entonces vivía su exilio en Alemania, fue una de las pruebas de ese nuevo impulso. Como antes con Sergio Ortega o Luis Advis, Quilapayún tendió un puente con el mundo docto a través de nuevas cantatas y canciones en colaboración, incluyendo *Américas (cantata popular)*, "Revolución", "Memento" y la inédita *Allende (cantata popular)*. Más tarde, el grupo pudo preparar *Un canto para Bolívar (cantata popular Opus 78)*, a través de la correspondencia con Juan Orrego Salas. Su última publicación antes del retorno fue *Los tres tiempos de América* (1988), grabación de la sinfonía homónima de Luis Advis, con Paloma San Basilio —la cantante española más popular en Chile en esos momentos— en voz.

Y así como su música fue creciendo, también las letras de las canciones de Quilapayún en el exilio se ampliaron. Del inicial triunfalismo de "Compañero Presidente", "Marcha por la unidad" o "El rojo gota a gota irá creciendo" («Chile luchará contra el tirano, / Chile no será jamás vencido») se pasó a la confesión realista de "La revolución y las estrellas" y "Re-volver", o a la mirada filosófica de "Caminante, sigue" y "La vida total"; junto a puntuales alusiones al drama de derechos humanos de conocidos suyos: "¿Dónde están?", "General Prats, usted tenía razón", "Canción para Víctor Jara" o "Es el colmo que no dejen entrar a la Chabela".

En París el grupo más estrechamente asociado al ideario de la UP optaba por, en palabras de su director artístico, «alejarse de la música más consignista e ir creando un lenguaje más poético y musicalmente más cuidado […]. En la extrema polarización que habíamos vivido había algo de excesivo que tenía que corregirse si

se quería respetar la verdadera vocación de nuestra música».

Derrochados, barbudos,
hambrientos y cansados.
Con los hombros cargados
de ásperas verdades.
Alzando todavía
escalas por el viento.
Aparejando naves
de colores inciertos.
Silenciosos, indemnes,
hirsutos, remendados,
enfermos de futuro,
con los trajes gastados.

Volver, sedientos del amanecer.
Volver, al sitio de amar.
Volver,
con tanta espera sin abrir.
Volver a ti, volver.

—"Re-volver", Quilapayún[120].

Incluso antes de su regreso a Chile, la renovación del conjunto quedó plasmada en al menos dos documentos, ambos tan elocuentes como polémicos. La publicación en 1988 del libro *La revolución y las estrellas*, de Eduardo Carrasco, explicó el no siempre suave camino de Quilapayún en su compromiso musical y político, sin ahorrar autocrítica en la revisión franca para el quiebre del proyecto allendista. La distancia entre el grupo y el Partido Comunista es una historia de varios largos capítulos, cuyos primeros indicios se encuentran alrededor de 1981, y algunas de cuyas paradas más sonadas estuvieron en polémicas como el quiebre del grupo con el sello Dicap y en la llamada «discusión de las pichulas[121]»; todas éstas contadas al detalle en el libro de Carrasco y en varias entrevistas del músico en esa época.

Esa distancia terminó de evidenciarse con el apoyo que el grupo decidió darle en octubre de 1985 al «Acuerdo nacional para la transición a la plena democracia», impulsado en Chile por políticos como Gabriel Valdés, Patricio Aylwin, Andrés Allamand, Sergio Molina y Luis Maira, entre otros. La firma fue individual de cada integrante y colectiva como grupo, y fue luego explicada por Carrasco en una columna en el diario *La Época* que terminó siendo

también aclaratoria de las nuevas opciones creativas del conjunto:

> Si usted busca en nosotros el Quilapayún de los años de la UP, a lo mejor con buena voluntad lo va a encontrar. Pero lo más probable es que se interese más en el Quilapayún de los años ochenta, el cual está todavía por descubrir […]. No tenemos para qué hacerles concesiones a los funcionarios ni a los absolutistas políticos con ideas inquisitoriales, tampoco tenemos para qué hacernos cargo de los errores de otros procesos ni de las historias de otros pueblos […]. No somos «anti». No somos indiferentes a la lucha por la democracia. Por el contrario, hemos firmado el Acuerdo Nacional y estamos dispuestos a firmar todo lo que sirva para Chile, un centro sólido, un consenso que nos reúna por fin en un país de verdad y que termine con todos los extremismos y partidismos exagerados50.

Junto a esta nueva política de encuentros, y en un afán por «meter la nariz en todas las músicas», Quilapayún se fue permitiendo también ser un grupo de baile, de juego y de humor; en títulos como “Tutti frutti” o “Las mujeres de Buenos Aires”, por ejemplo. Su segunda versión para “La batea” saludaba a los cuatro jinetes de la Junta Militar, con una mención especial: «El más gil se llama Augusto, / qué barbaridad. / Cucarrea que da susto, / qué fatalidad».

Los barbudos le cantaban al drama chileno desde el dolor, pero también desde su asombro por el absurdo imperante.

Quilapayún y los hermanos Isabel y Ángel Parra fueron los nombres chilenos más relevantes de la canción chilena instalados durante este período en París. Así como antes del Golpe de Estado sus nombres se cruzaron en festivales de canción política, el exilio los unió sobre el escenario en incontables encuentros de solidaridad con Chile y discos colectivos a favor de la causa concientizadora contra la dictadura. Los dos hijos de Violeta Parra se abrieron durante su exilio a colaboraciones diversas y de gran calidad, que incluyeron, en el caso de Ángel, acercamientos a figuras como Atahualpa Yupanqui, Daniel Viglietti y Paco Ibañez; y, en el de Isabel, grabaciones junto a Los Jaivas (*Obras de Violeta Parra*), Inti-Illimani (en nuevas versiones para *Canto para una semilla*), la avanzada argentina de León Gieco, Celeste Carballo, Piero y Marilina Ross (para los discos *Enlaces* y *De Ushuaia a La Quiaca*) y Patricio Castillo (*Vientos del pueblo*, *Isabel Parra de Chile*).

Ambos hermanos abordaron el drama del exilio en composiciones poderosas, que combinaron su propio sentimiento de pérdida con el recuerdo glorioso de los íconos de la Unidad Popular. A la distancia, Ángel le cantó a Miguel Enríquez ("Miguel Enríquez"), Salvador Allende ("Compañero Presidente") y Pablo Neruda ("El poeta frente al mar"); mientras Isabel difundía en Europa la lucha de Gladys Marín ("Versos para Gladys"), la tragedia de Beatriz *Tati* Allende ("Un nombre, un apellido") y el asesinato infame de Víctor Jara ("Como una historia"). Uno y otra elaboraron en sus respectivos cancioneros la rabia, la nostalgia y la esperanza liberadora que les produjo su forzosa lejanía de la patria, desde perspectivas individuales pero unidas en su sincera congoja por su circunstancia y la de sus compatriotas.

Los primeros discos publicados por Ángel Parra luego de salir de Chile se concentraron casi exclusivamente en la denuncia política. *Tierra prometida* (1975, Inter-Church Committee on Chile), *Ángel Parra de Chile* (1976, Le Chant du Monde) y *Ángel Parra à Paris* (1978, L'Escargot) combinaban el retrato de chilenos comunes afligidos por la represión ("¿Recuerdas?", "Cuando cae un pobre", "Soledad"), con el saludo histórico a los luchadores sociales (además de los ya nombrados, están "América del sur" y "Manuel Rodríguez") y el testimonio autobiográfico sobre los efectos del Golpe de Estado ("El noticiero", "¿Qué ha pasado con mi vida?", "Tierra prometida", "Yo tuve una patria", "Autorretrato"). El cantor asumió con naturalidad su cruzada de denuncia porque «simplemente soy testigo de la historia, y sensible a lo que ocurre es la canción», como cantaba en "A mis amigos poetas", y mostró especial lucidez en varias composiciones que relataron el horror a la manera de una crónica, convirtiendo así su canto en un vehículo de concientización «que mantenga encendida la mirada / de los hombres libres, justos de la tierra» ("Porque mañana se abrirán las alamedas").

Años más tarde, el cantautor caería en cuenta de la casi insoportable carga de tristeza en esas primeras composiciones levantadas durante los años más duros del acomodo en el extranjero:

> Ángel Parra: Mis canciones eran la constatación de una depresión terrible: eso es lo que recuerdo. Yo andaba como alma en pena, la verdad: sin esperanza, desolado tan solo de pensar en qué futuro iban a tener mis hijos, asombrado por las traiciones de las que uno se enteraba; en fin. Con

cada noticia que escuchaba o veía de Chile yo quedaba como en un hoyo de tristeza. Pero en algún momento evolucioné. Tenía que hacerlo. No podía seguir transmitiendo sólo angustia.

Las siguientes canciones son ejemplo de esos versos, los más desolados del extenso cancionero del hijo de Violeta.

Yo tengo mi padre lejos,
también un montón de hermanos.
Me pregunto por su suerte
en manos de esos tiranos.

Ay, tiranos; sí: tiranos.
Ay, tiranos; no, tiranos.
Los tiranos nunca los quise yo.
—"Marinera del regreso", Ángel Parra.

Ya no quiero más canciones de lamento,
porque nada aliviará el sufrimiento
de mi amigo, de mi hermano tan lejano
que hoy soportan y resisten en Santiago.

—"Porque mañana se abrirán las alamedas", Ángel Parra.

Vengo de un lugar del universo
donde el día se inicia con el miedo,
y el temor es cotidiano
como el aire y como el pan.

Vengo de un lugar en que el terror
es el único lenguaje que se entiende,
donde el pensar se castiga
con la muerte y la prisión.

[…] Yo que soy cantor quiero contarles
que la muerte se desboca por las calles,
galopa la patria entera
premiando la delación.

—"Vengo de un lugar", Ángel Parra.

Un general traicionero
rompió la Constitución.
El pueblo estaba sin armas

y por eso no peleó.

Cincuenta mil son los muertos
los cuatro primeros meses;
sin contar, naturalmente,
con los que desaparecen.

Y aquél que nos gobernaba
cayó peleando valiente,
le tiraban con cañones,
pues querían darle muerte.

Con la metralla en la mano
y casco de protección
les dio la guerra y de frente
el valiente Salvador.

De esta matanza inhumana
se aprenderá una lección:
con militares traidores
yo no hago la conscripción.

—"Corrido del 73", Ángel Parra.

Quiero volver a mi tierra
mas no como prisionero.
Ya recorrí el mundo entero,
mi pecho no encuentra calma.
Y es el dolor en el alma
el que no me deja en paz.
Quiero volver a mi tierra
pero verla en libertad.

[…] Exilio no es acomodo
ni olvidarse ni un instante
que hay una tierra distante
esperando por sus hijos.

—"Quiero volver a mi tierra", Ángel Parra.

Lo que en el cancionero de exilio de Ángel Parra fue denuncia fervorosa y recuerdo solidario, en el de su hermana Isabel se instaló como confesión íntima y desgarrada nostalgia. La cantautora es un nombre vital de este recuento, por la persistencia de su canto, por los muchos países abarcados en sus giras, por la

prolificidad de sus ediciones (más de un disco por año desde 1973), pero, sobre todo, porque su cancionero contuvo emociones sobre Chile ya por completo desligadas de la épica allendista o el humanismo de la Nueva Canción.

Fue en el exilio donde Isabel Parra perdió el pudor a cantar sobre sí misma, y enarboló, por primera vez en su trayectoria, versos de una revelación emocional valiente y conmovedora. En su paso sucesivo por La Habana, Berlín, París y Buenos Aires, la cantautora fue recordando la patria lejana como una herida abierta, la cual expuso al mundo como un dolor cotidiano y apenas llevadero. En su libro de memorias *Ni toda la tierra entera* define su experiencia de exilio como la de «otro ser que era yo misma, que cantaba y deambulaba por el mundo con una espina en el corazón que jamás me permitió olvidar mi condición de extranjera», y que convirtió en parte esencial suya la añoranza por la patria y «por ese sueño perdido inexorablemente51».

Cuando Quilapayún le dedicó "Es el colmo que no dejen entrar a la Chabela" exponía en un título de apariencia simpática la lucha de quien sintetizó brillantemente en el tema "Ni toda la tierra entera" el sentir de pérdida con el que vivió durante catorce años. Esa notable canción de añoranza fue saliendo en su pieza de hotel en La Habana, Cuba sólo días después de abandonar Santiago contra su voluntad:

> Isabel Parra: A diferencia de lo que yo venía cantando en Chile, ésa fue una canción que habló de mí, y que me mostró muchas cosas de mí misma. Por eso fue una canción importante, que inauguró algo nuevo en mi composición. Pero yo no olvido que esa mirada de Chile tenía que ver con un país que ya no existe: un país utópico. En ese sentido, aunque en esa canción quien canta soy yo, no podría volver a componerla del mismo modo.

Un Chile que se había ido para siempre era el que rememoraba la artista, aunque sin saber aún de esa pérdida definitiva.

> Ni toda la tierra entera
> será un poco de mi tierra.
> Dondequiera que me encuentre
> seré siempre pasajera.
> Mi trabajo cotidiano,
> mis estrellas, mis ventanas
> se convirtieron cenizas

de la noche a la mañana.

Puedo hablar, puedo reír,
y hasta me pongo a cantar
pero mis ojos no pueden
tanta lágrima guardar.
A pesar de lo que digan,
no me olvido, compañero,
de que el pan que me alimenta
siempre será pan ajeno.

[…] Si me quedara siquiera
el don de pedir un sí
elegiría la gloria
de volver a mi país.

—“Ni toda la tierra entera”, Isabel Parra.

Tengo miedo de hacer de mí un retrato
que mienta acerca de quién soy y no soy;
una mujer ansiosa que da pasos,
unos nublados, otros llenos de sol.

[…] Vuelan de sur a norte mis nostalgias,
y no niego que a veces padecí
la ausencia enorme de la cordillera
o aquellos campos sembrados de maíz.

—“Acerca de quién soy y no soy”, Isabel Parra.

Digo que exilio es estar solo:
sin tener nada, darlo todo;
llevar el sello en la mirada
por la distancia tan marcada,
dejar el alma en un rincón,
hablar de amor sin corazón,
usar la fe y la esperanza,
sin impaciencia dar confianza,
con alegría aunque la espera
sea una eterna enredadera.

—“Grito serás del continente”, Isabel Parra.
América del Sur, quiero cantarte,
y en idioma sin traba quiero hablarte:
me reconocí en todos tus rincones

y volví a desatar mis emociones.

América del Sur, eternamente,
te declaro mi amor públicamente.

América del sol, de la esperanza,
caminé en los jardines de mi infancia,
y a pesar que la distancia nos separa,
soy la raíz que el tiempo más amarra.

—"América del sur eternamente", Isabel Parra.

Se encuentran también en el cancionero europeo de Isabel Parra llamados a la lucha colectiva («Ya no es tiempo de esperar», «La llama encendida»), la congoja por el proyecto allendista cercenado («Más temprano que tarde») y temas inundados de tristeza, como «Mensaje» o unas oscuras «Cuecas del pañuelo». «Si hemos perdido la alegría / para cantar nuestra canción / es que nos falta la guitarra / de nuestra patria, sí, señor», intenta explicar en «Si hemos perdido la alegría» sobre la sombra tendida sobre su canto. «Ronda por un niñito chileno: Matías» es un singular ejemplo de canción de exilio con vestimenta infantil, en el que amigos y parientes pequeños (Matías, Rodrigo, Gonzalo, Milena, Víctor) se asoman en una suave melodía de cuna dedicada a «tantos inocentes pajaritos / que volaron a otras tierras por no tener su nidito». El tema es prueba de la excepcional diversidad de enfoques con que la artista abordó su canto a distancia.

> Isabel Parra: Sólo después de un tiempo me fui dando cuenta de cómo la canción me fue sanando. No era algo de lo que yo fuese consciente al momento de componer. Porque lo que yo sentía no era la añoranza pintoresca de la empanada y la cordillera: era mi historia cantada que salía del alma; mi angustia que se destapaba y se canalizaba. En ese aspecto, para mí en el exilio surgió una canción liberadora, que de algún modo me acercó también a Chile pues identificó a mucha gente en el mismo dolor.

La hija mayor de Violeta Parra intentó aplacar la ansiedad del regreso mudándose por un tiempo a Buenos Aires, para así tener más cerca a la patria prohibida[122]. En ese período nació su disco *Enlaces* (1987), trabajado con amigos trasandinos como León Gieco, Piero y Celeste Carballo:

Al otro lado está el río,
y no lo puedo cruzar.
Al otro lado está el puente,
y no lo puedo atravesar.

Aquí me pongo a esperar
la respuesta con el sí,
y me quedo con ustedes
cerquita de mi país.
Sujétenme el corazón
que se me va pa' Santiago.
Apúrense que el dolor
es muy fuerte y me hace daño.

—"En la frontera", Isabel Parra.

Hasta el último día de su exilio, el canto fue para Isabel Parra el más firme vínculo patrio. Su repertorio creció en colores, emociones y afecto sometida ella a un castigo que eligió poetizar desde la intimidad, antes que desde la reivindicación indignada; y que legó, por ello, lo que hasta hoy se escucha como un temblor lleno de amor por Chile.

---

118 En 1980, el grupo reformuló esa consigna para un espectáculo narrativo y un disco que adaptó una nueva frase —«Darle al invierno un golpe de ventana»— a los mismos ritmo y métrica de su célebre himno.

119 Más sobre esta canción en página 161.

120 Coautoría de Eduardo Carrasco y Desiderio Arenas.

121 Así se le llamó a la decisión de algunos dirigentes comunistas chilenos de no distribuir en la Unión Soviética la edición de la revista *Araucaria* en la que el pintor Gastón Orellana simbolizó en grandes falos la acción del fascismo. Quilapayún criticó entonces la censura de la que fue objeto la obra del artista.

122 En marzo de 1984, el Ministerio del Interior le había concedido a la cantautora un permiso de visita, pero sólo por 45 días y con la condición de no participar en actos públicos durante su estadía ni cantar temas de contenido político.

Alerta, memoria, crónica

Aprovechar la distancia para denunciar cantando lo que sucedía en el Chile militarizado fue una preocupación transversal entre los músicos chilenos en el exilio, de los más activos a los más discretos. En una carta enviada a René Largo Farías en 1974, Héctor Pavez describe que «nuestro trabajo es recordar con canciones lo que es el fascismo desatado»52. Su cueca "Alerta, pueblos del mundo", compuesta ese mismo año, fue muestra poderosa de cómo sintonizar un ritmo tradicional a una circunstancia de emergencia123. Era, en palabras de su autor, «la tristeza y la venganza, el llanto y la alegría»; una cueca que buscaba empapar de valor a la comunidad exiliada124.

> Alerta, pueblos del mundo,
> que el fascismo está presente,
> y que en la nación chilena
> mataron al Presidente.
>
> La sangre de Allende
> corrió a torrentes,
> fue vista por los pueblos
> y los continentes.
>
> Y continentes, sí,
> qué canallada,
> porque libre quería
> la patria amada.
>
> Tu muerte no es en vano,
> ¡Allende, hermano!.
>
> —"Alerta, pueblos del mundo", Héctor Pavez.

El suicidio de Allende sostuvo también "Las últimas palabras", título fundamental para Aparcoa durante sus años de exilio en la ex RDA, con música compuesta por Marcelo Coulon, y letra tomada del célebre discurso radial legado por el mandatario socialista desde La Moneda previa al bombardeo. La despedida del «Tengo fe en Chile y su futuro…» avanza allí como una marcha tranquila animada por charango, guitarra y flauta; y sus armonías vocales fortalecen una melodía que se levanta incluso por fuera de

su poderoso texto. En discos como *Chile* (1975, Amiga), Aparcoa ajustó títulos del cancionero y la poesía latinoamericanos para, en palabras del músico Julio Alegría, «presentar un contenido de futuro, esperanzador pero realista. Ya no había espacio para la canción de victoria de antaño».

A tal misión se ajustaron también las muchas presentaciones para su aplaudida versión del *Canto general*, de Pablo Neruda, obra mayor apenas mostrada en Chile antes de la partida[125], y que en Europa, algo abreviada, se tradujo al francés, sueco y finlandés.

Había en ello un ejercicio intencional por apuntalar la memoria democrática en riesgo, pero también la apuesta por sostenerse de un clásico para mirar el drama político en curso con versos de asombrosa vigencia. «Era una narrativa con Neruda muerto, pero vivo, hablando de una dictadura pasada que coincidía totalmente con la de Pinochet», recuerda Alegría, sobre una obra que también le permitió a Aparcoa ser parte, en mayo de 1977, de la ceremonia de bienvenida del exilio al poeta español Rafael Alberti, en la Plaza de Toros de Barcelona.

En septiembre del año anterior, Aparcoa había marcado otro hito de sus presentaciones internacionales cuando, en el Madison Square Garden de Nueva York, un acto de solidaridad con Chile reunió al grupo con Joan Baez y Pete Seeger. Allí, con un discurso, hizo su última aparición pública Orlando Letelier, días antes de la bomba que lo mató a él y Ronnie Moffit en Washington DC. El ex canciller describió entonces al conjunto musical como «una de las expresiones más auténticas del folclore chileno».

Desde su nacimiento en el seno del movimiento de Nueva Canción hasta su separación en el exilio, a mediados de 1977, Aparcoa fue un grupo atípico, de decisiones autónomas y a contracorriente de las imposiciones formales del canto político (pese a la firme militancia comunista de sus integrantes), el cual siempre combinó con el cultivo convencido de la cueca chilenera (mucho antes de que el género despertara el interés de los intelectuales). Si la cueca brava hizo alguna vez aplaudir a rusos, finlandeses y alemanes fue gracias a este quinteto que encontró el modo de combinar su ideología con la más viva raíz patria. Fue un grupo por ello difícil de encasillar, y menos difundido en Chile de lo que merecía su música desafiante. Tuvo en el exilio años de alta exposición y justificado prestigio, tensionados en parte por su sentido del deber hacia un partido comunista que no dejó de manifestarles que los prefería ocupados en Rostock —donde el grupo mantenía un contrato con el Teatro Popular— que en giras

por el extranjero o instalados en la más cosmopolita Berlín.

Por lado y lado, Aparcoa conoció la rigidez de la Guerra Fría. Su música, sin embargo, tiene la capacidad de transmitir incluso hoy la fuerza de un canto humanista por encima de cualquier puntual coyuntura.

«Mi presencia ausente se volvió cantable», advirtió Julio Numhauser en "Utopía". A la distancia, el fundador de Amerindios confirmó su vocación por seguir musicalizando la patria, y mantuvo en Suecia el pulso creativo que ya había impulsado en Chile un interesante cruce entre fusión latinoamericana y rock.

El exilio le regaló la inspiración para su tema más famoso, "Todo cambia", compuesto cuando, tras varios años en Estocolmo, «de repente me di cuenta de todo lo que había cambiado en mí53». La canción fue parte del único disco de su proyecto Somos (*Todo cambia*, 1982), y llegó a convertirse en una de las favoritas de Mercedes Sosa, la principal intérprete en difundirla por el mundo, luego de que el grupo viajó a Argentina para participar del Festival de Cosquín de 1984, y cantó el tema por primera vez en vivo en Latinoamérica. Hoy existen más de cien versiones en varios idiomas, confirma su propio compositor, «y te puedes imaginar la alegría que me causa cada vez que recibo otra nueva».

> Julio Numhauser: Sé que mucha gente no sabe quién es el autor de "Todo cambia", y que especialmente en Chile se la asocia a Mercedes Sosa. Pero ése es quizás el mejor premio que puedo recibir como autor: que mi canción se vuelva anónima y que mi pueblo la haga suya.

Numhauser intentó mantener en el exilio a Amerindios, su dúo con Mario Salazar, pero el único disco que la dupla grabó en Europa, *Alejado de ti... pero contigo* (1978, Voxpop), fue también el último de su sociedad. Las alusiones al exilio y la dictadura son en ese álbum incontables, aunque las más rabiosas están en "Cueca triste de la mujer sola".

Sobre el mismo drama de violencia y desaparecidos, para su primer disco, editado en España (*Día*, 1978), el itinerante cantautor Alejandro Lazo levantó un inquietante grito sentimental.

> No están los que ayer lucharon,
> la noche se las llevó.
> ¿Los tienen encarcelados?,
> pregunto yo.

[..] Que digan los asesinos
a dónde los escondieron.
Deben decir su destino,
exijo yo.

—"Cueca triste de la mujer sola", Amerindios.

Supieron entrar en la casa,
a patadas desordenar la vida,
callar de un golpe a la hermana,
violar el amor de mi cama,
romperle la cara al niño,
y encadenar mi primer grito
en el vacío.

Era de día,
aunque de noche no importaría.
La luna escondida sin ver
cómo saquean a la familia,
sacando a pasear el dolor.
Los vecinos por la ventana
me miran.

[…] La hermana se quedó en la puerta,
casi desnuda de tanto llorar
—¿Quién sabe cuándo volverás
o dónde te han de llevar?

—"Desaparecer", Alejandro Lazo.

Aferrarse con fuerza a la raíz casi extirpada era otra reacción posible de la creatividad en el exilio, y fue la que evidenció Charo Cofré durante sus años en Roma, donde profundizó su conocimiento del folclore chileno incluso más que lo que había aprendido hasta antes del Golpe en Santiago.

Conocida durante la UP por su trabajo en torno al repertorio de Violeta Parra, temas como "Mi río" (de Julio Numhauser) y el popular disco infantil *Tolín, Tolín, Tolán* (1972), la intérprete decidió durante sus diez años en Italia[126] proponer un sonido chileno alejado del tópico andino y la referencia puramente allendista; antes anclado en el guitarrón y el rabel que en el charango y el poncho. En una vieja entrevista, la intérprete aparece refiriéndose al «abuso del compromiso, al punto de convertirlo en un cliché: poncho, puño en alto y charango […].

Eso nos ofendía bastante. Jamás nos sometimos a ese esquema»54.

Su trabajo constante junto al investigador y documentalista Hugo Arévalo alcanzó para editar ocho producciones antes de su regreso a Chile, en 1985[127]. Gran parte de ese material grabado en Italia abordó el cancionero folclórico campesino, pero en discos como *Sólo digo compañeros* (1976, Dischi dello Zodiaco), el matrimonio se permitió concentrar versos de una carga política nueva en su repertorio, incluyendo tributos a Víctor Jara (como "El canto no se silencia") y musicalizaciones para versos libertarios de Pablo Neruda y Daniel Viglietti. En la contracarátula de ese LP, el dúo daba por contado el pronto retorno de su país a la democracia, y explicaba que «empuñamos nuestras guitarras y las sumergimos en la lucha para ser una voz más por la que Chile cante su furia y su dolor, mientras da la batalla decisiva en pos de la victoria final que inexorablemente conquistará».

Como ya hemos visto, no fueron ellos los únicos en pecar de un exceso de optimismo durante esos primeros años de dictadura, de los muchos aún pendientes por venir.

Escaso triunfalismo tuvieron, en cambio, las canciones compuestas en Europa por el Gitano Rodríguez. *Los pájaros sin mar* (1976, Le Chant du Monde), el único disco que el autor publicó durante su destierro —que el autor ocupó, también, en estudios de literatura y en la redacción de valiosos documentos sobre la Nueva Canción Chilena[128]—, reforzó el tono melancólico que ya caracterizaba su cancionero durante la UP, y que en temas como "Canción de Ezeiza", "Ignacio, canción para mi hijo" y el tributo "Canción de muerte y esperanza por Víctor Jara" entroncaba el destierro con los íntimos afectos quebrados. Es un disco sombrío, sin épica, y está entre los más personales de los álbumes chilenos publicados en esa época.

Para el *Gitano*, el canto de exilio fue una actividad de esencia nostálgica y doliente, y de cuya efectividad contra la dictadura el autor se manifestó siempre escéptico. Una carta de octubre de 1978 a su amigo Martín *Poni* Micharvegas expone con claridad esa desesperanza, que no haría sino aumentar con los años:

> ¿Es que somos útiles, Poni, aún? ¿Servimos con nuestras cancioncitas, con nuestros poemitas? ¿No les estamos haciendo el circo a estos huevones de mierda? Cuando leo el poema de Neruda "Pido castigo", ¡se me cae el alma! Nosotros también vamos a pedir castigo, ¿y qué? ¿Alguna vez se cumplirá? […]. No temas, sabes que a pesar de todo

> seguiré cantando y escribiendo. Digo, como decía Teillier, «la poesía no ha sido nunca capaz de curar una injusticia, pero su belleza sirve para resistir los peores dolores»55.

Fiel a su apodo, el autor del vals "Valparaíso" peregrinó en esos años por Argentina, Suecia, Francia, la antigua Checoslovaquia, Alemania e Italia. Su regreso a Chile, en enero de 1989, lo enfrentó a las muchas dificultades del trabajo artístico en transición, y nunca se afianzó como un retorno definitivo. El cantautor murió de cáncer en marzo de 1996 en Bardolino, Italia, puerto al que había regresado dos años antes, decepcionado por las dificultades de su vida de retornado.

> Ahora no soy exiliado político sino emigrante —cuenta Rodríguez en una carta fechada en 1994—, y esto algo debe haber cambiado dentro de mi corazón viajero. Hace apenas seis meses que dejé Chile y me sigue penando el fracaso y la pena de haber dejado Valparaíso sin duda para siempre56.

Del mayor puerto de Chile había salido también al exilio otro músico y poeta, Mauricio Redolés, aunque en circunstancias muy diferentes a las de su conciudadano errante. En septiembre de 1973, el futuro autor de "¿Quién mató a Gaete?" era un estudiante universitario de Derecho y militante de las Juventudes Comunistas, a quien los militares expulsaron de clases, apresaron e hicieron itinerar dos años por cárceles, centros de tortura y campos de detención. Una orden de exilio lo sacó del país en septiembre de 1975, rumbo a Londres. Hasta entonces Redolés no había escrito canciones, pero en esos meses de infierno les mostró sus primeros poemas a otros presos. En el patio de la Cárcel Pública de Valparaíso, y aún sin composiciones propias, el creador recuerda haber ofrecido el primer recital de su vida.

Entre Birmingham y Londres, Mauricio Redolés vivió en Inglaterra un total de nueve años, y fue allá que auteditó su primer casete, *Canciones & Poemas* (1985). Versos melancólicos, anclados a la más sencilla cotidaneidad, registraban en esa cinta las impresiones de sus primeros años como exiliado. En "Yo también viví en Harrow Road", "Chilean business", "Las encomiendas", "Descripción de la casa de Harrow Road para el año 2580" y "Ya no tengo" se le cantaba a un país que, pese a la añoranza, se intuía ya perdido para siempre.

Yo tenía una cama,
dura como una mañana.
Yo tenía mil amigos,
dos mil rosas,
un momento,
yo tenía una estructura
hecha de pan y cerveza:
todo se lo llevo el viento
de la historia y de este tiempo

—"Ya no tengo", Mauricio Rdolés.

Algunos somos lo suficientemente jóvenes
como para tener madres.
Por eso a veces los carteros ingleses
golpean con los pies nuestras puertas
y traen inmensas encomiendas de Chile.

[…] Pero eso no es todo, no es ni la mitad:
las encomiendas traen pequeños milagros,
traen retazos de luces y aromas, traen
fieles formas de sombras preconcebidas
por nosotros, traen suciedades para
el alma del que todos sabemos.

Sí, acá llueve firme, y
el exilio no puede impedir que las madres
nos envíen encomiendas
con gruesas letras y cáñamo
escogido.

—"Las encomiendas", Mauricio Redolés.

En esas observaciones personales y mínimas, sin afán épico alguno, los recuerdos de Redolés se fijaban, a veces, a objetos tan irrelevantes como el chicle de menta Adams o una canción de Los Iracundos. Su poesía era la de un autor que aún no se convencía de poder llamarse a sí mismo músico ni poeta. La composición más cruda de esa primera cinta es "El último juego de Pablo", un texto sobre la tortura inspirado por un relato que el autor escuchó cuando estuvo detenido, y que es probable haya sido la primera canción de un chileno con descripciones directas sobre la violencia a manos de la DINA («y dicen que lo tuvieron todo el tiempo en el suelo; / y golpear, golpear / y golpear siempre golpeando»). La

tortura propia la abordaría Redolés más tarde en “Triste funcionario policial”, un peculiar recuerdo del horror desde una divagación inesperada: «¿Qué será de mi torturador?».

> Mauricio Redolés: En ese tiempo no tenía muy claro qué quería escribir, pero no le veía sentido a hacer lo que ya estaba hecho. Para mí la Nueva Canción Chilena era un lugar sagrado, en el que yo no me iba a meter. Sabía que lo mío tenía que avanzar por otro lado; más simple, quizás, con algo de humor. Me encantaba Violeta Parra, pero pensaba más bien en Julio Zegers y Payo Grondona cuando quería hacer una canción.

Redolés entró al destierro sin credenciales artísticas, pero a la distancia se consoló en una expresión musical y literaria que, con los años, fue tomando gran fuerza (y que hasta hoy lo distingue con una voz autoral refrescante). Con otros exiliados chilenos en Londres mantuvo dos grupos: Venceremos y Pueblo; este último, también integrado por la hija y la hijastra de Víctor Jara: Amanda y Manuela.

Recién a su regreso a Chile, Redolés se asumió como un cantautor en plenitud. Su primer casete de retorno, *Bello barrio* (1987, Alerce) —trabajado junto al grupo Son Ellos Mismos, y con el brillante retrato de un vecindario utópico en el tema que le daba título—, combinó versos sobre asuntos del todo diversos: de los saludos en las micros a la explotación del cuerpo femenino adolescente en topless de mala muerte. Este último, “Ciertos especta-culos de Santiago de Chile”, es uno de los escasos temas feministas en nuestra canción.

El poeta volvía a mirar el país decidido a agitar la rigidez imperante. Al combinar poesía, rock y cultura popular, su canto desafiaba la convención del arte de protesta. Es ilustrativa la anécdota que él mismo versificó en “Blues de Santiago”: «Ayer me dijo un camarada: / “Este blues no son tus raíces”. / Le dije: “*Okey, comrade; / it is my heart*, y no lo pises».

> Mauricio Redolés: Me gusta esa idea de Kafka, que tiene que ver con una cierta estética que yo he buscado siempre: tratar de hacer fuego donde hubo una gran quemazón. En Chile hubo una gran quemazón, y creo que yo intentaba encender algo a mi regreso.

Vladimir Vega aprendió también en la prisión muchas de las

lecciones musicales que luego puso en práctica en Londres, la ciudad donde grabó temas como “Zamba exiliada” («sácame de este exilio, zamba dulce, / dame la tierra y el aire de mi patria»), “Desaparecido (Missing, Disparu, Fehlen)” y “Duerme, niño, duerme”, un tributo a Carlos Fariña Oyarce, el detenido-desaparecido más joven (13 años de edad) que atrapó la dictadura. Cinco años de detención en Talca dejaron al músico convencido del valor de la creación como modo de sobrevivencia espiritual, desafío a la autoridad militar y lucha por la mantención de los propios principios e identidad, en sus palabras. Fue en prisión que Vega aprendió a tocar charango y zampoña, y que dirigió un grupo musical (Los PPP; por Prisioneros Políticos Perpetuos) para apoyarse en lo que él define como una derrota transitoria: «Sabíamos que ni la carcel ni la tortura podían apagar las voces de la libertad», recuerda.

Su posterior trabajo en conjuntos como Antara, Alianza, Quimantú y Vladimir and Friends fue menos difundido que su contacto con el conocido cineasta británico Ken Loach, bajo cuya dirección debutó en el cine (en el filme *Ladybird, ladybird*, de 1994) y con quien más tarde trabajó para la cinta colectiva *11’09’’01 - September 11* (2002), recuento testimonial del derrumbe de las Torres Gemelas de Nueva York. Allí Vega habló de «Mi septiembre, también», y su recuerdo del Golpe volvió a mostrarle al mundo el drama chileno de los años setenta.

De aquí y de allá. Una suerte de tercera vía de canto de exilio fue la que mantuvo el dúo Quelentaro durante los setenta, buscando el modo de no romper la sociedad creativa de los hermanos Guzmán, a través de algo así como una composición divorciada. Durante varios años, Eduardo, exiliado en Canadá, se mantuvo enviándole ideas de temas a su hermano Gastón, en Cerrillos; quien las fue completando y mostrando en presentaciones solistas en vivo. Nacieron así discos como *Qué de caminos…* (1977, EMI), repleto de alusiones a esa separación fraterna y a la distancia de los afectos («el amor que me dejaste con tu partida aumentó», es un verso de “Pequeña muerte”). Los hermanos dicen haber sentido como una responsabilidad mantener el nombre del grupo en un período de la historia de Chile que parecía oponerse a todo aquello sobre lo cual habían cantado alguna vez. El dolor por el trance dictatorial chileno se enroscaba a su biografía y a su confusión sobre su lugar como cantores:

> ¡Qué de caminos me cruzan!

Desde hace tiempo
traigo una marea de caminos,
y de yo no más que soy,
cualquier vez
me adentro en uno.
Sé que todos
todos van muy lejos,
pero una vez dentro
voy a arremeter hasta el final.

[…] Y echo de menos, no sé,
y echo de menos.

—"Qué de caminos", Quelentaro.

Payo Grondona, un autor importante de la Nueva Canción, siguió, de algún modo, el camino inverso al de muchos de sus antiguos compañeros: no hubo grabaciones solistas suyas durante su estadía en la antigua RDA, en donde sobrevivió un año como obrero de una fábrica de tornillos «hasta que dejé el overol, y dale con la guitarra y el charango en varias presentaciones a tablero vuelto». Contratado por la agencia estatal de artistas, el playanchino recorrió Europa actuando en vivo junto al conjunto Tiemponuevo, pero en 1978 decidió enrolarse en un posgrado en Periodismo en la Universidad Karl Marx de Leipzig. Las composiciones que levantó en su exilio no las grabó sino hasta su regreso a Chile, en 1983. En *Canto de nuevo* (1984), su primera publicación como retornado, se permitió compartir al fin las impresiones acumuladas a la distancia, todas ellas elocuentes de la perplejidad con la que vivió su destierro, de las dificultades en las relaciones afectivas quebradas y, también, de los sinsabores del retorno[129]. Alérgico al sentimentalismo, allí el autor admite con su encantador mal humor:

Después de todo, la nostalgia existe
aunque no lloremos en andenes fantasmales.
[…] Yo nostalgio, tú nostalgias
y cómo me revienta que él nostalgie.

—"Bienvenida", Payo Grondona.

---

123 Existen al menos otras dos cuecas de Pavez contra la

dictadura, aunque nunca fueron grabadas: “Cueca larga de la resistencia” y “Dando un beso a la bandera”, esta última con directas alusiones a Augusto Pinochet.

124 El tema fue el único título antes inédito incorporado a la antología *Chansons de la résistance Chilienne* (1975), publicado en Francia como muestrario del canto político chileno. El único álbum que «el Indio» había comenzado a grabar en París, *Chants et dances du Chili,* terminó siendo una edición póstuma, aparecida tras su muerte en julio de 1975.

125 Ver más detalles en capítulo sobre Nueva Canción Chilena.

126 El primer año de exilio la intérprete lo pasó en Buenos Aires, Argentina.

127 La intérprete había logrado ingresar en 1984 gracias a un permiso de treinta días otorgado por el Ministerio del Interior.

128 Destacan los libros *Cantores que reflexionan* (1984, editorial LAR, Madrid) y *La Nueva Canción Chilena. Continuidad y reflejo* (1986, Casa de las Américas, La Habana).

129 Ver más en página 230.

Grupos formados en el exilio

Fueron tantos, y de tan diversos alcances y dinámicas, que resulta imposible recabar antecedentes de todos los grupos musicales formados por chilenos en el exilio. Junto a los cientos de bandas de amigos para los que la música fue un modo informal de compartir y reconocerse a miles de kilómetros de la patria, existieron proyectos que le dieron a su trabajo un orden profesional, con algunas de las más interesantes publicaciones del período.

Sorprenden los muchos conjuntos formados por músicos ya reconocidos antes de su salida de Chile. Uno de los más llamativos es Karaxú, en el que Patricio Manns se ocupó por alrededor de un año junto a la cantante Mariana Montalvo, un músico francés y otros chilenos desterrados[130] para interpretar canciones suyas o de autores como Daniel Viglietti y el actor Nelson Villagra[131].

«Era un grupo de solidaridad», define el cantautor, «aportamos muchísimo dinero a la Vicaría de la Solidaridad y al MIR». Pero Karaxú fue también un conjunto de valioso ejercicio de memoria. Sus dos primeros discos, *Etendard de la lutte des opprimes (*1974, Expression Spontanée) y *Karaxú live* (1975, Eleven), incluyeron los primeros tributos cantados a los tres principales dirigentes del MIR, dos de ellos caídos en los primeros trece meses de dictadura: Luciano Cruz (“La canción de Luciano”), Bautista van Schouwen (“La dignidad se convierte en costumbre”) y Miguel Enríquez (“Carta abierta al interior de Chile”). El retrato de este último ilustró dos de sus carátulas. También en su paso por ese grupo, Manns estampó su célebre saludo a José Miguel Carrera y Manuel Rodríguez en “Los libertadores”.

Con varios cambios en su formación —y ya sin Manns a bordo —, Karaxú se mantuvo activo hasta inicios de los años noventa, con publicaciones y una constante ocupación en el canto latinoamericano y político. Su música alentó una permanente reflexión sobre el exilio; a veces con amargos retratos del destierro y de los muchos desaparecidos:

> ¿A qué infierno los llevaron?
> ¿Para qué último rincón,
> donde el mundo se dio vuelta,
> donde a cada instante se para el reloj?

—“Canción para una presencia”, Karaxú.

París fue también la ciudad en la que Sergio Ortega fundó su único grupo fuera de Chile. En Taller Recabarren, el compositor de “El pueblo unido jamás será vencido” trabajó a partir de 1974 junto a músicos franceses y chilenos[132] para levantar el montaje teatral *Quelle heure peut-it être à Valparaiso?*[133] y la cantata *Bernardo O’Higgins Riquelme, 1810. Poema sonoro para el padre de mi patria*; ambos, sobre textos de Pablo Neruda. Su disco *Venceremos* (1978, Moviplay) contenía un repertorio encendido, con textos suyos y de Marcelo Coulon de admirado homenaje a la clandestinidad chilena (“Chile resistencia”, “Hay sangre en las calles”, “Marta Ugarte se queda”) e incisiva acusación a los militares golpistas (“Señores uniformados”, “Nada para Pinochet”).

La preocupación permanente de Sergio Ortega por los sucesos en Chile filtró inevitablemente su música de exilio, pese a los muchos nuevos referentes que Europa le abrió a su creación. «¿Con qué motivación fundamental nace tu música hoy?», le preguntó en París la revista *Cauce*, en 1985. La respuesta del autor fue coherente con el espíritu que impregnó sus himnos del allendismo:

> Sergio Ortega: Para darles voz a tantos que no la tienen, para crear la sensación de una voz colectiva. Para que mi pueblo «pase» por esta voz […]. Compongo para crear ese espacio colectivo donde nos encontremos con los que no están, porque quedaron en la Pampa, porque están exiliados aquí, porque [las autoridades] dijeron que habían pasado a Mendoza cuando en realidad los mataron […]. Toda esa gente tiene que tener voz, y para eso vivo57.

También Mariela Ferreira, la directora de Cuncumén, intentó en Estocolmo mantener vivo el espíritu de su conjunto a través de los grupos Taller Chile y Víctor Jaras Barn; este último, un proyecto de música infantil formado por hijos de exiliados. Su vida en Suecia se extendió por casi veinte años. Primero en actividades de concientización organizadas por Harald Edelstam —el recordado embajador sueco en Chile durante la UP—, luego en colaboración con otros músicos, Ferreira fue afirmando un repertorio político propio, apoyado muchas veces en poesías de otros autores. Lo encauzó primero en el disco *Por Chile* (1978, Ytf Grammofon Ab), bajo la dirección musical de Sergio Ortega (quien también aportó algunas letras, como la de “Señores uniformados”),

y luego en *Democracia ahora!* (1984), junto al cuarteto Taller Chile, y *Por lo que vivo* (1988), de Taller Cuncumén.

«Sentía que necesitaba cantarle a lo que yo, mi familia y chilenos dispersos por el mundo estábamos viviendo: desarraigo, muertes, desaparecidos, mucho dolor pero también deseos de luchar por volver a la democracia y a Chile», escribe la intérprete en la introducción al CD *Exilio y esperanza* (2009, Alerce), que recopila ese repertorio del destierro. Canciones como "Por lo que vivo" (con texto del escritor Armando Cassigoli) hablaban de una lejanía forzosa que se vive como una carga cotidiana:

> Un viento de nostalgia azota y quiebra
> los tristes ventanales del exilio.
> El Pacífico me baña en otras tierras;
> pronuncia el nombre Patria en otro sitio.
>
> Pesan mis siglos lentamente, y quiero
> reposar en chillanes ya perdidos,
> recorrer esos mis valparaísos
> que hay en cada pedazo de mí mismo.
>
> A esta hora es poco lo que pido:
> sólo el pan, sólo el aire, sólo el vino,
> la libertad de ver a mis montañas;
> la libertad, en fin, por la que vivo.
>
> —"Por lo que vivo", Taller Cuncumén[134].

Sin experiencia musical al salir de Chile, Mario Rojas levantó en Australia y junto a dos músicos del Río de La Plata piezas de inspiración latinoamericana y encendido ideario político en el grupo Papalote. Sería el impulso que más tarde, en su retorno, lo afirmaría en la primera formación de De Kiruza y en posteriores investigaciones en torno a la cueca. Su trabajo en el extranjero, jamás conocido en Chile, puede compararse con el de otros muchos músicos y discos de esos años apenas difundidos en nuestro país, pero entre los cuales se levantaron trayectorias estables, con varias publicaciones y recitales frecuentes.

En Bélgica, Machitún; en Holanda, Lautaro; en la R.D.A., Alerce; en Canadá, Acalanto; en Inglaterra, Melinka (donde participaba el futuro Premio Nacional de Historia, Gabriel Salazar); en Francia, Mayllku y Trabunche; en Suecia, Promauca y Rucalí. En París, el grupo de punk-rock Corazón Rebelde fue el

más importante ejemplo de temáticas chilenas trabajadas a la distancia por hijos de exiliados (lo eran tres de sus cuatro integrantes). En su único álbum, *Corazón Rebelde* (1985, Dro Producciones)[135], temas como "Santiago", "Tíos de acero" y "Valparaíso" aludían con precisión al Golpe militar, los detenidos-desaparecidos, y el exilio; si bien ningún integrante del grupo conocía hasta entonces el país de sus padres.

Son ejemplos —pocos, entre muchos— de una dinámica de trabajo no siempre autoral mas sí inserta en una misión mayor de acompañamiento a un proceso de concientización política y difusión de la cultura chilena en el extranjero. Estaban ahí, con sus voces e instrumentos, dispuestos hasta para los más pequeños actos de solidaridad con Chile, energizados por ese ritual y por lo que Julio Alegría, de Aparcoa, describe como una terapia: «Quien hacía algo por Chile en esas circunstancias se sentía bien, y era capaz de encontrarle un sentido a su exilio».

En tiempos de redes de contacto mucho más precarias que las de hoy la música era, sobre todo, vínculo.

---

130 La primera formación de Karaxú integraba a Patricio Manns, Mariana Montalvo, Franklin Troncoso, Bruno Fléty, y dos "Negros": Salué y Larraín; todos, a excepción de Fléty, chilenos llegados hacía poco a Francia.

131 El conocido actor aporta la letra de tres canciones en el primer álbum del grupo.

132 Los integrantes del grupo fueron Danielle Boyenval, Dominique Longuet, Lucía Díaz, Mariana Venegas, Marcelo Coulón, Jaime Miqueles y Felipe Canales.

133 Coescrita junto al francés Pierre Debauche.

134 Letra de Armando Cassigoli.

135 Reeditado en 1987 por Alerce, en Chile.

El retorno. Vuelvo amor, vuelvo vida

Transcurridos once, doce, trece años de destierro, tanta era la desesperación por regresar a Chile que muchos músicos fueron acercándose a la patria de a poco, como tentando a la suerte frente a una frontera que, confiaban, tarde o temprano terminaría por ceder. Isabel Parra se instaló en 1985 en Buenos Aires, creyendo que su vuelo definitivo a Santiago sería en cosa de semanas (se equivocó: su estadía en Argentina terminó alargándose por dos años). De Inti-Illimani, José Seves y Marcelo Coulon habían intentado cruzar la frontera en 1984, en un viaje desde Ecuador que culminó con los dos músicos sentados dentro de un avión estacionado sobre la loza de Pudahuel y rodeado de militares armados. Ante la imposibilidad de descender, ambos fueron desviados a Buenos Aires. Durante su exilio, Inti-Illimani fue un grupo que se acercó cuanto pudo a su país, realizando conciertos en Tacna (1982) y Mendoza (1985 y 1986), frente a audiencias engrosadas por no pocos compatriotas. Cuando Quilapayún tocó en el Estadio Pacífico de Mendoza, en diciembre de 1983, sus músicos aprovecharon de pasearse y fotografiarse justo en la frontera. Con sus ponchos negros. Desafiantes.

Septiembre de 1988 concentró la mayor cantidad de retornos importantes para la escena musical chilena. Siete años después de su humillación en la loza de Pudahuel, Illapu pudo al fin cruzar la aduana el día 17; y, menos de veinticuatro horas más tarde, Inti-Illimani rompió una lejanía de exactos quince años. Ambos conjuntos se sumergieron en las siguientes semanas en una emocionante marea de recepciones, actos y festivales de bienvenida.

Sólo horas después de su llegada, Inti-Illimani participaba en una caravana de tributo a los tres profesionales comunistas degollados en 1985 por agentes de la Dicomcar, y, más tarde, en un gran concierto en la capitalina población Cañada Norte. Seis días después, ambos grupos se hacían parte de un histórico concierto de reencuentro en La Bandera, enmarcado en las actividades de apoyo al No en el venidero plebiscito.

Los Quilapayún pisaron de nuevo Santiago el 30 de septiembre de 1988, y, en una de sus primeras entrevistas, se declararon «recuperando la respiración […], en estado de angustia […]. Para nosotros, dejar de ser exiliados es como recuperar una integridad.

Nos habían arrancado un pedazo de nosotros mismos58». El cordial recibimiento en el aeropuerto de la actriz María Maluenda contrastó con la hostilidad que días más tarde enfrentaría el grupo de parte de sectores del PC aún fastidiados por su alejamiento de la línea partidaria. El retorno de Quilapayún fue un proceso largo, iniciado con esa primera visita para participar de la campaña por el No en el plebiscito, coronada con su presentación en el gran acto de cierre en la carretera Norte Sur[136].

Dieciséis meses antes, Isabel Parra se había beneficiado de un permiso de ingreso para ciento treinta y cuatro mujeres exiliadas. Una apelación del Ministerio del Interior ante la Corte Suprema dejó ese permiso sin efecto al día siguiente, y por eso la cantautora fue la única de la lista que alcanzó a reaccionar a tiempo y entrar a Santiago mientras la orden estuvo en pie. Su llegada a Pudahuel fue la portada del diario *La Segunda* del 27 de mayo de 1987, bajo el triunfo de Cecilia Bolocco como Miss Universo.

Un par de años antes ya habían retornado Charo Cofré y Hugo Arévalo. El restaurante La Candela fue su primer refugio en Santiago, antes de su partida a Isla Negra. A principios de 1984, René Largo Farías pudo ponerle fin a sus diez años de destierro mexicano. Un ejemplar de *La Bicicleta* consignaba su regreso al país, lamentando la falta de un espacio radial para su oficio, y con las primeras declaraciones de retorno de ese gestor fundamental para la Nueva Canción Chilena: «No traigo nada bajo el poncho, pero estamos contra el paisajismo adormecedor»59. Con su regreso a Chile en 1983, Payo Grondona fue uno de los primeros cantautores importantes en conseguir permiso de retorno y lograr reincorporarse en Chile a sus actividades musicales.

Una columna de Ricardo García en el diario *La Época* saludaba a estos músicos retornados y les advertía del cambio de contexto con el que se encontrarían:

> Fin al exilio, y se hará real esa imagen que una generación tiene de los músicos exiliados, pero sólo quienes los conocieron antes del 73 notarán el cambio. Cuando se ordenó el exilio, eran otros. Chile era otro […]. Porque han pasado 15 años y “La batea” ya no tiene sentido.

En efecto, los primeros años de retorno le exigieron, a la mayoría, un ajuste más arduo de lo esperado. La nostalgia de sus antiguos seguidores combinaba una calidez abrasadora con la expectativa de volver a escuchar aquellos antiguos temas

arrancados de sus vidas, y ante los cuales el repertorio concebido por estos músicos en el extranjero pasaba a un lugar secundario de su interés. Concierto tras concierto, y sin importar la evolución conseguida durante su destierro, los nombres de la Nueva Canción Chilena se veían obligados a ejercer de *wurlitzers* de sus años allendistas, o a asumir las consecuencias de negarse a ello. Estaba, además, el pesado silencio de los ausentes; y la incomodidad de no pocas autoridades por un reencuentro que les recordaba sus antiguas derrotas.

> Patricio Manns: El retorno ha sido más muerte que vida, porque uno cree que canta también para los que no están allí. Yo vi las salas llenas de cabezas invisibles, y vi salas de rostros invisibles. El público fue siempre el doble del que podíamos contar uniendo todos nuestros dedos60.

Discos y casetes como *Quilapayún ¡en Chile!* (1989, Alerce), *Ángel Parra en Chile* (1989, Alerce), *Illapu en vivo… Parque La Bandera* (1989, EMI) y *Patricio Manns en Chile* (1990, Alerce) fueron el primer registro de la euforia del reencuentro, pero no tardarían en surgir canciones que ahondaron en los sentimientos florecidos con esos retornos, conjugadas también desde la preocupación, la melancolía o la confusión ante un nuevo panorama ya sin las convicciones definidas de antaño.

Discos como *Canto de nuevo* (1984, Alerce), de Payo Grondona; *A Chile, con todo el amor* (1989, CBS), de Julio Numhauser; o *Vuelvo amor… vuelvo vida* (1991, EMI), de Illapu, son el registro musical de una redefinición personal frente al reencuentro, pero también a los cuestionables acomodos de la transición:

> A veces me sorprendo muy rodeado
> de puños, de banderas, sin paisajes;
> preguntas por las cuerdas,
> respuestas en madejas,
> hablando a contraseñas los mensajes.
>
> […] A veces los amigos se transforman,
> y no se reconocen muchos verbos.
> Ayunan de argumentos
> en diálogos de engaños,
> en gestos camuflados de recuerdos.
>
> —“Balada doble”, Payo Grondona.

Por eso estoy aquí, en tu compañía.
De vuelta estoy, como enamorado.
Tocando el sol, el aire, el mar chileno;
sufriendo de partir y haber llegado.

Siempre mi corazón estuvo lleno,
como una copa de fulgor dorado,
de Chile, de su cántico sereno.
Nunca mi patria de dulzura y nieve
fue para mí sustancia pasajera,
o fue terrible herida en mis entrañas,
o luna derramada en la pradera.

—“Regresa el trovador” , Payo Grondona.

La casa es la misma, el mismo lugar.
Pero sin la gente, ya nada es igual.
Llego hasta su puerta, y no puedo entrar.
Me da pena, angustia, ganas de llorar.

—“La casa vacía”, Julio Numhauser.

Yo creo que es un insulto
creer que el viejo modelo
remendado con buen hilo
pueda resultar correcto.
Lo digo por el hambriento
y también por el cesante,
por los que han andado errantes,
por los desaparecidos
que están condenados, digo,
los regímenes de muerte.
Tengamos ojos abiertos,
muy atentos los sentidos.
Ya quisieran por olvido
engañar nuestros intentos,
como aquellos intelectos
de origen bien conocido,
que con un costal de olvido
predican resignamiento.
Ay, qué triste pensamiento,
si al pobre deja de lado.

—“Ya quisieron por olvido”, Illapu.

Vuelvo a casa; vuelvo, compañera.
Vuelvo, mar, montaña; vuelvo, puerto.
Vuelvo, sur; saludo mi desierto.
Vuelvo a renacer, amado pueblo.

Vuelvo, amor, vuelvo
a saciar mi sed de ti
Vuelvo, vida, vuelvo
a vivir en mi país.

Traigo en mi equipaje del destierro
amistad fraterna de otros suelos.
Atrás dejo penas y desvelos,
vuelvo por vivir de nuevo entero.

—"Vuelvo para vivir", Illapu.

Librada a su suerte, amparada por una transición democrática de rampante voracidad económica, la canción chilena de contenido social se fue ajustando muy dificultosamente en esos años a su nuevo contexto. En tal sentido, el retorno del exilio cierra no sólo el largo ciclo de composición política iniciado por la Nueva Canción Chilena a fines de la década de los sesenta —y alargado por circunstancias que ninguno de sus gestores pudo haber imaginado— sino, también, la de una época de creación comprometida que enlaza géneros y movimientos, como el Canto Nuevo y la cantautoría de los años 2000, y que no ha vuelto a repetirse en Chile con la misma hondura.

---

136 A la llamada "Marcha de la Alegría", del 1 de octubre de 1988, se sumaron también Los Prisioneros, Sol y Lluvia, Gervasio y Flor Motuda, entre otros.

Canción prisionera

Los recintos de detención y tortura dispuestos por la dictadura desde septiembre de 1973 fueron inesperados espacios de creación, y, tal como ya hemos revisado, acogieron el nacimiento de composiciones clave de artistas tan importantes como Víctor Jara y Ángel Parra, pero también de creadores con menor oficio, de sólo algunas de los cuales existe un registro.

La musicalización de parte de "Estadio Chile", como es conocido el poema escrito por Víctor Jara en su lugar de detención y muerte, es el más temprano, dramático y conocido ejemplo de ese canto prisionero. Se sabe que fue anotado por el artista en las graderías del Estadio Chile horas antes de su asesinato, y que circuló entre presos hasta que pudo salir al exterior en manos desconocidas. En la biografía de su marido, Joan Jara dice haber recibido en Londres dos versiones de aquel poema dispuesto como testimonio del horror final atestiguado por el artista: los cuatro suicidios y dos golpizas fatales al frente suyo, la brutalidad de los militares a cargo del recinto, su desazón por la muerte de Allende; los cinco mil presos a su lado, como una «marea sin latido». Isabel Parra musicalizó parte de "Estadio Chile" en la canción "Ay, canto, qué mal me sales", grabada por primera vez para un disco suyo de 1976[137].

Otros trabajos musicales a partir del mismo texto han sido difundidos por Ángel Parra y el argentino León Gieco.

De grabaciones clandestinas en prisión el disco más significativo de este período es de Ángel Parra. El LP colectivo *Chacabuco* (1975, Expression Spontanée)[138] reunió algunas de las composiciones que el músico fue levantando, dirigió y/o cantó durante sus seis meses de detención en el campamento de prisioneros Chacabuco, una ex oficina salitrera convertida por los militares en prisión multitudinaria. Hasta allá fue trasladado el hijo de Violeta Parra luego de ocho semanas en el Estadio Nacional («llegamos desde el Estadio / volando y sin mucho atraso. / Nos recibieron con banda, / caramba, y su buen charchazo», se escucha en la cueca "El suertúo"). Allí, en pleno desierto de Atacama, nació Los de Chacabuco, un grupo con guitarra, bombo, quena y un repertorio latinoamericano en el que se cuidaba evitar los versos sociales[139]. *Chacabuco*, el disco, permite conocer su música gracias al precario pero valioso registro

clandestino hecho en casete por Luis Alberto Corvalán[140] durante el acto con el que se le dio la despedida a Parra y a otros cuarenta y cuatro prisioneros. Los aplausos y el canto final de presos y soldados para la "Canción del adiós" ofrecen un audio de inigualada emoción en la historia del canto político chileno.

También en Chacabuco fue que Parra compuso dos de sus obras con citas evangélicas: *Oratorio de Navidad según San Lucas* y *La pasión según San Juan*; esta última, inspirada, según el autor, en la intención de comparar el sufrimiento colectivo alrededor suyo a los maltratos a los que fue sometido Cristo en su calvario. De esta música se efectuaron registros clandestinos en una grabadora conseguida con un capellán de Carabineros, los cuales fueron más tarde ordenados y editados como discos en París[141].

La creación era parte de un impulso de solidaridad y supervivencia. Junto a Ángel Parra había dibujantes, actores, poetas, cronistas y artesanos en un mismo intento de agitación espiritual a través del arte para ellos y su público cautivo: «Era un modo de mantener el control sobre nuestra mente y nuestro espíritu, sin darles en el gusto a quienes buscaban dominarnos».

Existen varios otros discos con canciones compuestas por chilenos en las prisiones improvisadas en los años setenta por la dictadura. Sin oficio previo en la cantautoría, Sergio Vesely esbozó veintisiete temas durante su estadía en cárceles de Valparaíso y Puchuncaví, versos que salían escondidos entre las ropas de sus padres cuando lo visitaban, y que el joven luego grabó en su exilio alemán. Su primer disco, *Documento* (1976), en parte reúne aquellas historias atestiguadas durante su detención, incluyendo el parto prematuro de una mujer que, buscando ayuda, llegó hasta el centro Melinka ("Rey negro[142]"), y la desoladora "Canción de amor a una desaparecida", dedicada a su novia, Daniela. Su autor lo define como «un disco testimonial más que político. Son canciones que evocan sucesos de la vida carcelaria y hablan de todo lo que está ocurriendo en mis adentros. Mis dudas, mis preguntas, mis emociones».

Más tarde, establecido en Europa, Vasely se convirtió en un músico profesional que hasta hoy realiza presentaciones en vivo, y que ha logrado acumular una nutrida discografía en alemán[143].

Cartas al futuro. Cantos de amor, desaparición, exilio (1978, Centro de la Cultura Chilena-SACEM) tituló Vittorio Cintolesi el trabajo realizado por él en París, a partir de veinticuatro textos o poemas escritos entre fines de 1973 y 1976 por prisioneros de los

campos de concentración de Chacabuco, Puchuncaví, Cuatro Alamos, centro calle Londres y Villa Grimaldi. El escritor, compositor y pianista musicalizó esos textos que luego fueron interpretados y grabados en Europa por gente como Mariana Venegas, Homero Caro y Tita Parra, entre otros. Tres de los veinticuatro temas del disco llevan textos de Máximo Gedda (1947-1974), periodista, poeta y director de televisión detenido y hecho desaparecer en 1974, y presumiblemente asesinado en el centro de Londres 38, en Santiago.

Eso sí, la mayor parte del canto en prisiones quedó sin registro. El "Candombe para José", popularizado en esos años por Illapu[144], se convirtió en un himno habitual para el ánimo y despedida de los prisioneros. Su letra nostálgica sobre amistad y penas guardadas se usó para saludar a los presos que llegaban o salían de los campos de detención de la dictadura; a veces con un leve cambio en su letra («ánimo, Negro José», por ejemplo). Roberto Márquez recuerda «una doble lectura muy fuerte y muy profunda, y que la gente captó muy bien»61. Ex prisioneros consultados para la valiosa investigación «Canto cautivo», de BBC Mundo62, recuerdan también haberse acompañado a coro con "Libre", de Nino Bravo; "Volver", de Carlos Gardel o "El barco de papel", de Amerindios.

Incluso en su intención entusiasta, la canción cautiva no podía disimular su irremediable carga de tristeza. La nota que el periodista Claudio Sánchez realizó poco después del Golpe para el noticiario central de Canal 13 es un hito del grotesco intento periodístico por ver alegría en una situación a todas luces desesperada.

«¿Lo pasan muy mal los detenidos del Estadio Nacional? ¿Están muy angustiados?», pregunta Sánchez frente a la cámara en un rincón del que entonces era el más grande centro de detención de la dictadura; y él mismo se responde: «No, porque tienen tiempo hasta de formar improvisadas orquestas». El grupo que a continuación aparece cantando "El patito" no ayuda en lo más mínimo a que quien lo escucha pueda dejar de compadecer su negra suerte.

---

137 Ver más en página 157.

138 Álbum de original publicación francesa. No se editó en Chile sino hasta 2003, cuando Warner publicó un CD que combinó

su contenido con el del disco *Pisagua*.

139 Integrantes de Los de Chacabuco, según recuerdo de Luis Cifuentes: Víctor Canto, Ángel Parra, Luis Cifuentes, Marcelo Concha, Luis Corvalán Márquez, Antonio González, Manuel Ipinza, Ernesto Parra, Julio Vega, Ricardo Yocelewski y dirigente sindical de apellido Castro.

140 Murió poco después en su exilio en Bulgaria, como consecuencia de las torturas recibidas en Chacabuco.

141 Los discos aludidos son *Chacabuco* (1975 Expression Spontanée) y *Passion selon Saint Jean* (1976, Audivis).

142 El documental *Rey Negro* (2003, dirección de Winfried Oelsner) fue rodado junto a estudiantes alemanes de cine durante un viaje del cantautor por sus viejos lugares de detención y la búsqueda de aquella niña, Melinka, nacida en el lugar del horror.

143 Vesely menciona como su único disco realmente político a *Schlafe, mein Deutschland* (1998), para el que musicalizó poetas alemanes del siglo XIX que se sumaron a la lucha apor la Revolución de 1848.

144 Su autor es el argentino Roberto Ternán.

Un disco de exilio hecho en Chile

Un puente excepcional entre exilio y Canto Nuevo fue el que tendió el cantautor Eduardo Yáñez cuando desde Santiago les envió a sus amigos desterrados canciones suyas que, para su sorpresa, aparecieron más tarde interpretadas por famosas voces en el compilado *Desde Chile: Resistimos Vol. 1* (1978, Movieplay). Quilapayún, Inti-Illimani, Patricio Manns y los hermanos Isabel y Ángel Parra se apropiaron allí de composiciones redactadas desde la distante lucha clandestina en Chile, incluyendo una tierna carta de nostalgia al país perdido ("Ay, patria, dulce muchacha"); la crónica de un brutal asesinato político ("En la playa, el amor"[145]); el llamado a la reivindicación del legado allendista ("No me has querido decir") y dos emplazamientos excepcionalmente incisivos: "A usted, señor, me dirijo", grabado por Quilapayún («A usted que con tanta muerte quiere llenarse de gloria / […]A usted, legítimo hijo de perra y perro chileno») y "Cuando salen de sus casas", en el que Patricio Manns cantaba versos desolados sobre las viudas cesantes y huérfanos que veían pasar impunes a «esos cuatro generales / cuando suben a su coche / cuando pasan por las calles».

Desde Chile: Resistimos es el único ejemplo de un álbum de exilio grabado en el extranjero pero compuesto en Chile, y que Eduardo Yáñez dice haber pensado «desde esa bronca que uno tenía; de haber vivido la UP, luego pasar el Golpe, y tener que atestiguar cada día esa parafernalia militar de ver pasar motos y autos con estos brutos».

---

145 Basada en el asesinato de la militante comunista Marta Ugarte Román, quien también mereció el tributo de Patricio Manns en "Vino del mar". La aparición de su cuerpo, en 1976 en una playa de Los Molles, motivó un burdo montaje de la DINA y *El Mercurio*, detallado en el documental *El diario de Agustín* (2008).

Repartidos por el mapa

Hemos visto que Quilapayún e Inti-Illimani, los dos grupos más importantes de la Nueva Canción Chilena, vivieron la mayor parte de su exilio en París y Roma, luego de verse impedidos de volver a Chile cuando se encontraban de gira por Francia e Italia, respectivamente.

Pero Europa se convirtió también en el refugio más estable para otros grupos como Aparcoa (RDA), Tiemponuevo (RDA), Ortiga (RDA) y Los Jaivas (Francia); así como para los autores Sergio Ortega (Francia) y Gustavo Becerra-Schmidt (RDA); y los solistas Isabel Parra (Francia), Héctor Pavéz (Francia), Homero Caro (Francia), Payo Grondona (RDA), Patricio Manns (Francia y Suiza), Charo Cofré y Hugo Arévalo (Italia), Julio Numhauser (Suecia), Valericio Leppe (Finlandia), Patricio Castillo (Francia), Mariela Ferreira (Suecia), Mauricio Redolés (Inglaterra), Benedicto *Piojo* Salinas (Holanda) y Osvaldo *Gitano* Rodríguez (quien, fiel a su apodo, pasó por Argentina, Suecia, Francia, la Antigua Checoslovaquia, Alemania e Italia).

Fuera del Viejo Continente, Canadá fue el hogar temporal para gente como Eduardo Guzmán, del dúo Quelentaro; y en Perú y Cuba vivió por dieciséis años el compositor Fernando García. Illapu y Ángel Parra se instalaron en diferentes momentos en Ciudad de México para partir, luego, a París. Aunque sin una orden de exilio en su contra, Eduardo Gatti decidió instalarse un tiempo en Europa, donde trabajó con los grupos Santiago (Alemania) y The Rawdos (Inglaterra); y es bien conocido el paso de Los Jaivas por Argentina y Francia. Su par rockero de Los Vidrios Quebrados, Juan Mateo O'Brien, pudo instalarse en Estocolmo (Suecia), apenas zafó de más de un mes de detención en los estadios Chile y Nacional.

Capítulo 5

Rock con toque de queda:

Los domesticados y los atrevidos

Con el cautivo que esta tarde sueña con escapar,
con el enfermo que a esta hora muere en un hospital.
Ay, soy todos los hombres que están mal,
voy por todos aquellos que no están.

Con el que dicen que en la vida podrá regresar,
con la mujer que espera al hombre que no vendrá jamás.
Ay, soy todos los hombres que están mal,
voy por todos aquellos que no están.

—“Canción de Nkwambe”, Congreso.

Playlist:

Arena Movediza – Pronto viviremos un mundo mucho mejor > Congreso – Romance – Vuelta y vuelta – Los maldadosos – Cueca del apocalipsis > Andrés y Ernesto – El jilguero > Andrés Godoy – Soy de mi país > Sol y Medianoche – Alma mapuche – Bando 23 > Los Jaivas – Sube a nacer conmigo, hermano – Un río de sangre.

Fue un rock bajo vigilancia. Un rock de encuentros pauteados por el toque de queda y el estado de sitio. De espacios clandestinos y recitales a veces interrumpidos por patrullas policiales; de audiencias sospechosas por el simple hecho de congregarse. Fue un rock, por eso, incompleto, incómodo, restringido en sus posibilidades expresivas. La música de distorsión eléctrica desarrollada en Chile en los primeros años de dictadura constituye una rareza histórica medible en pruebas escasas, insuficientes para marcar entre todas ellas una tendencia. El libro *Se oyen los pasos* recuerda que entre septiembre de 1973 y fines de 1975 se publicaron en el país sólo tres álbumes rockeros[146]: *Blops*[147], de los Blops (1973, Alba); *Terra incognita*, de Congreso (1975, EMI); y el debut de un trío llamado Chandler, Siegel & Edwards (*Introducing Chandler, Siegel & Edwards*; 1975, Alba), una grabación cantada casi entera en inglés, hecha por tres jóvenes estadounidenses que por entonces se encontraban circunstancialmente en el país por actividades de su fe Baha'i.

El paupérrimo panorama era el resultado lógico de una estrategia bien articulada para mantener a la juventud de esos años disgregada y, en lo posible, silenciosa. La moda de la onda *disco* contribuyó a nutrir a las radios de canciones suficientes para pasar con ligereza el rato más tenso de nuestra historia reciente; y la restricción horaria a la vida nocturna convirtió a los conciertos masivos en algo prácticamente imposible: una aspiración que se evocaba como si fuese una fantasía, por completo fuera de la realidad de la dictadura.

La furia juvenil, ese torrente imparable, debió por eso buscar nuevos cauces de expresión o, al menos, otros disfraces para su ímpetu, como el rock imitativo de molde angloparlante o, derechamente, el repertorio de otros: los *covers*. Surgió así un rock ajeno pero hecho por chilenos, sin auténtica reflexión cercana pero justa apariencia de rebeldía. Un rock sin discurso.

Ese sonido pesado —filometalero—, de versos básicos y escaso ingenio, que ocupaba a bandas de gran parafernalia visual y repertorio importado no era motivo de preocupación para los censores. En los primeros años de dictadura Los Trapos, los más avezados aprendices locales del *glam*, fueron invitados a varias fiestas en regimientos militares y recintos de la Fuerza Aérea,

recuerda Eduardo Valenzuela, guitarrista del grupo. La opción del conjunto nacido en 1966 en el colegio San Ignacio por no publicitar su posición política tras el Golpe («si no, se nos iban a cerrar algunas puertas»), la tecnología de sus equipos y el origen social acomodado de sus integrantes contribuía a la simpatía de los uniformados, cree el músico.

> Eduardo Valenzuela: No eran tiempos fáciles, pero era un buen trabajo, y jamás vivimos algo desagradable. Como regía el toque de queda, nos íbamos a la casa con salvoconductos que nos daban los mismos militares. Lo único raro que nos pasó entonces fue que a dos del grupo que una tarde venían de Santo Domingo los *pacos* los pararon, los hicieron bajarse del auto y les cortaron el pelo ahí mismo en la carretera. Es cierto que había un abuso de poder enorme.

En septiembre de 1974, Los Trapos fueron el grupo invitado a la celebración del primer aniversario del Golpe de Estado, en la Escuela Militar. Dado el contexto, los músicos decidieron cambiar sus trajes estrafalarios de zuecos y maquillaje a-lo-Kiss por disfraces de próceres históricos. Al finalizar su presentación, se abrió un espacio en el salón por el cual avanzó nada menos que Augusto Pinochet flanqueado de uniformados. «Nos saludó de la mano muy gentilmente a cada uno, y se fue», es todo lo que recuerda Valenzuela.

Era un saludo que muy pocos músicos hubiesen estado dispuestos a devolver, pero que en el contexto puntual del rock de ese momento se entendía como una tácita reverencia por lado y lado. Como ha observado el periodista David Ponce, «si en parte la izquierda había descalificado al rock por imperialista, la dictadura iba a llevar la paradoja al extremo al valerse de él como agente distractor y alienante».

No hubo versos ni lejanamente críticos en el rock pesado de los años setenta en Chile. Cuando un grupo como Arena Movediza insertó en su repertorio lo que podía identificarse como una reflexión social no fue por inquietud autoral propia sino porque adaptó un tema ajeno. “Pronto viviremos un mundo mucho mejor” era un himno humanista del grupo colombiano Los Flippers, del que los chilenos mantuvieron el sentido original aunque moderando algunos versos que en las circunstancias podían resultar provocadores (por ejemplo, «hay que esperar / un cambio

social» quedó convertido en «pronto llegará / un mundo mejor»).

Arena Movediza había nacido en 1970 en Maipú para tributar al rock duro extranjero, y consiguió mantener su actividad tras el Golpe con conciertos en condiciones exigentes, y un considerable repertorio propio (si bien no llegaron a editar un casete hasta 1984[148]).

«Nunca grabamos nada con un fin político. No éramos una banda política. Nuestra ideología era la música», asegura hoy el baterista Carlos Acevedo, uno de sus fundadores. Y su respuesta aparece como una suerte de tópico entre varios de sus colegas entonces activos.

---

146 Además de esos LPs el período vio la edición de singles de grupos como Almandina, Los Trapos y Miel.

147 El disco es más conocido como “La locomotora”.

148 *La fuerza del rock* (1984, StarSound).

Cantar como un deber moral. El ejemplo de Congreso

Tras el bombardeo a La Moneda y la instalación de la Junta Militar en el poder no hubo en el país encuentros masivos de rock sino hasta el 22 de diciembre de 1974, cuando en el teatro Caupolicán el festival Rock 74 reunió a los grupos Miel, Los Trapos, Tumulto y Rocío en un encuentro animado por Pablo Aguilera. La investigación *Prueba de sonido* detalla que vendrían nuevas convocatorias durante esa década y la siguiente, en espacios como el Estadio Chile, el Estadio Municipal de La Reina y el Court Central del Estadio Nacional; y aunque en ellas participaban bandas de tan inequívoca filiación eléctrica como Arena Movediza, Poozitunga y Amapola, los organizadores siempre se cuidaron de no promocionarlos como encuentros «rock», pues la calificación podía poner en alerta a la guarnición militar. Ésta debía aprobar no sólo la cita sino también a sus participantes y el repertorio que interpretarían.

En ese panorama, la persistencia creativa de un grupo eléctrico e innovador como Congreso es digna de elogio. El conjunto llegó a septiembre de 1973 ya con un álbum[149], y un prestigio ganado por su imaginativo intento de cruzar sicodelia y raíz latinoamericana. Pero si a otras bandas en esa misma cruzada (Blops, Jaivas, Congregación) el Golpe les significó la disolución o el autoexilio, la decisión de los de Quilpué por mantenerse trabajando parece, con el tiempo, de un arrojo casi insensato. Según su vocalista, Congreso sólo pudo convivir con la dictadura concibiendo su trabajo como una causa:

> Pancho Sazo: Sé que hoy suena como un acto heroico, pero en esas circunstancias tú no podías sentirte más que el grueso del pueblo de Chile. Había gente jugándose la vida; entonces cantar era, creo yo, lo mínimo moral aceptable. Era un tiempo en que tenías que aprender a caminar por el borde; cuando el miedo no era tanto por ti, sino por lo que podía pasarles a quienes te escuchaban. Por eso creo que lo peor era la autocensura.

Aunque el grupo había comenzado a preparar *Terra incognita* en 1973, meses antes del Golpe, el disco no pudo aparecer sino hasta dos años más tarde. Entre claves, hubo allí varias alusiones

al drama en marcha; no por precautorias menos valientes:

> De tanto darle vida a la muerte
> fuimos matando la vida
> que echó a correr despavorida.
> Llorando llegó la suerte.
>
> —"Romance", Congreso.

> Sucede que me estoy quedando triste,
> sucede que me canso de reir,
> nada nuevo veo en las mañanas
> ni en tus ojos de ayer
> ni en tus ojos de ayer.
>
> —"Vuelta y vuelta", Congreso.

> De todos los oficios que tienen las cosas
> hay unos que son malditos por meter gente a la fosa.
>
> […] Odio las represiones como la injusticia
> al tener poder producto de la avaricia.
> Maldición de la gente es su sufrimiento,
> el meter a la muerte en la celda de un convento.
>
> —"Los maldadosos", Congreso.

Cuando aún no se cumplían dos años del Golpe de Estado, y las cosas no estaban siquiera para levantar el puño, puede uno imaginar el coraje con el que debían cantarse en vivo versos con palabras como «fosa», «muerte» o «injusticia». Los primeros grupos del llamado Canto Nuevo aún se acomodaban en la interpretación instrumental para evitarse problemas, pero Congreso decidió acompañar su inquieta búsqueda sonora con alusiones verbales insertas como guiños, entendibles sólo desde la empatía por el dolor ajeno y la indignación por el abuso institucionalizado. Los cuatro escasos versos de "¿Dónde estarás?" eran suficientes para abrirse al saludo de exiliados, detenidos y desaparecidos, por ejemplo. Atrevida, la "Cueca del apocalipsis" (parte de la composición "Arcoiris de hollín") se valía de una figura bíblica para denunciar a los integrantes de la Junta Militar, en la primera alusión metafórica que se grabó en Chile contra los ocupantes uniformados de La Moneda.

> Cuatro jinetes negros pasan volando.

Van levantando noche niebla y espanto.

Niebla y espanto, sí, ojos de hielo.
Del relincho terrible vuela su miedo.

Vuela su miedo, sí, cae a pedazos
el ojo de los cielos,
dando aletazos.

—“Cueca del apocalipsis” (“Arcoiris de hollín”), Congreso.

Muchos músicos miraron en esos años a Congreso y sacaron de su ejemplo la fuerza para dotar de contenido su propio sonido eléctrico, en momentos en que ambos ejes no parecían ser partes de un mismo ensamblaje.

Uno de ellos fue Andrés Godoy. Tras años de discretas presentaciones en peñas clandestinas de su natal San Antonio, el guitarrista llegó a Santiago confundido entre las opciones de mundos que a la vez lo estimulaban y decepcionaban.

> Andrés Godoy: En la peña me gustaba el desafío político, pero no me acomodaba su melancolía, su queja. Por otro lado, el rock tenía la potencia del ruido, el estruendo, lo cual me parecía rebelde de por sí; pero esos supuestos héroes del rock temían pronunciarse sobre lo que estaba pasando en el ámbito social. Ahí yo era un personaje extraño, difícil de clasificar.

El músico optó entonces por intentar moverse entre ambos mundos. Su trabajo desde mediados de los años setenta junto a Ernesto López —primero en el dúo Andrés y Ernesto; luego, en el conjunto Andrés, Ernesto y Alejaica; más tarde, como solista— fue su modo de combinar rock progresivo y folk, poesía y denuncia. Su propuesta, por completo atípica para la época, explica su participación en carteles que a veces lo llevaban a compartir escenario con un emblema del Canto Nuevo como Santiago del Nuevo Extremo y, pocas semanas después, con un grupo de fiera electricidad como Arena Movediza.

En el legado estrictamente social, “El jilguero” es su pieza más importante como ejemplo de una metáfora de apariencia inocente que sin embargo conseguía saludar a los exiliados que se las arreglaban para visitar clandestinamente Santiago.

Carlos se quedó en silencio

con su jilguerito amigo,
y el funcionario de la aduana
le dijo que no lo pasara.
Le dijo que en este país
necesitaba documentos.

[…] Y Carlos soltó a su amigo alegre
y el jilguero extendió sus alas libres,
y pasó mil veces sobre las cabezas
de los sorprendidos funcionarios.

Y el jilguero esperó a su amigo Carlos
al otro lado de la inútil aduana,
y juntos subieron a un caballo
cantando, cruzaron la ciudad.

—"El jilguero", Andrés y Ernesto.

De las composiciones de Andrés Godoy y Ernesto López no quedaron registros oficiales, lo cual no impide que temas como "El mundo dormilón" y "Soy un sueño" sean recordados hasta hoy por asiduos a los espacios de música de la época, y acariciados en el recuerdo por su promesa de liberación y cambio interno en circunstancias adversas. Más tarde, como solista, Godoy presentó en su casete *No estamos solos* (1986, EMI) títulos que confirmaban su búsqueda esperanzada y colectiva, más allá de las horribles circunstancias alrededor suyo:

Soy un hueso, un principio,
soy la rabia de mi país.
Soy un rostro, un cerebro,
soy el pueblo de mi país.

Y por esto, yo no quiero
más el crimen
de tenerme que callar.
Como ustedes, yo no quiero
más la infamia de tenerme que callar,
de tenerme que ocultar,
de tenerme que arrancar,
de tenerme que morir.

—"Soy de mi país", Andrés Godoy.

Si todo pasa,
pasa el poder que mata.
Pasa la tormenta,
cambian las ideas.

[…] Pero la libertad nunca pasa, nunca cambia.

Ella transita todas las veredas y canta por los que desaparecen. Ella pervive más allá del miedo,
de la tortura, del dolor,
de los muertos.

—"La libertad nunca pasa, nunca cambia", Andrés Godoy.

Sintetizadores y guitarras eléctricas unidos, confiados en que Chile saldría más temprano que tarde de un pozo oscuro entonces sordo a sus exigencias.

---

149 *El Congreso* (1971, EMI)

Sin imitar. Sol y Medianoche y Los Jaivas

Esa misma cruza de mundos impulsaba a Sol y Medianoche, un grupo de firme anclaje rockero —formado con músicos provenientes de bandas como Tumulto, Sol de Medianoche y En Busca del Tiempo Perdido—, pero también inquieto por la raíz folclórica local y turbado por el intento militar de aniquilarla. Ya en su anterior grupo, el guitarrista Jorge Soto había cruzado electricidad y sátira contra los militares en un tema que, aunque nunca fue grabado en estudio, fue valeroso antecedente para lo que luego iba a desarrollar en su siguiente banda.

> Prohibido hablar,
> prohibido pensar,
> prohibido mirar.
> Bando 23.
> «Esto no es un juego, señores».
> ¡Está hablando en serio el caballero!
> «Esto no es un juego, señores»
> ¡Llegó la policía!
>
> —"Bando 23", Sol de Medianoche.

Cuando gran parte del rock chileno se ajustaba en moldes imitativos e importados, Sol y Medianoche prefirió tomar ideas de la propia tradición. En el cruce entre Nueva Canción y electricidad que a partir del año 2000 se volvería frecuente, el grupo con Sol Domínguez en voz fue pionero. Su apuesta renovadora consiguió una difusión considerable que incluyó, por ejemplo, el contrato con EMI, varias apariciones en televisión y el teloneo de los dos legendarios conciertos de regreso de Los Jaivas a Chile, en 1981, en el teatro Caupolicán.

Canciones de Violeta Parra, Víctor Jara y Rolando Alarcón poblaban su primer disco, *Madretierra* (1982, Cardenal), y si ese solo gesto subversivo de saludo al canto entonces proscrito no era suficiente prueba de su espíritu disidente, la decisión de ubicar en el escenario rockero, citadino y comercial códigos indígenas terminó de delinear su atrevimiento. Más allá del trarilonco y la trapelacucha con que Sol Domínguez comenzó a presentarse en vivo, un tema como "Alma mapuche", del disco *33° 30 Latitud Sur* (1984, EMI), le resultó tan incómodo a la oficialidad de la época que, según la cantante, le acaparó al grupo el veto en televisión y

gimnasios de la Digeder.

> Ay, ¿quién le robó
> al hombre chileno toda su tradición?
> ¿Y a quién le compró doctrinas de otras naciones que no podrán
> cambiar nuestra identidad?
>
> Soy parte de la injusticia y de la maldad,
> juguete de las potencias que mandan más.
> ¿Cuándo será ese día en que mi ciudad
> construya sus ideales sin imitar?
>
> —"Alma mapuche", Sol y Medianoche.

«¿Cuándo será ese día en que mi ciudad / construya sus ideales sin imitar?», era una pregunta provocadora, que abría el debate —aún vigente hoy, por cierto— sobre nuestra identidad. Pero era una frase más suave que la original. Los últimos dos versos del tema debían haber dicho: «¿Cuándo será ese día en que mi ciudad / construya sus ideales sin *militar*?», pero el productor argentino a cargo de la grabación le aconsejó al grupo reconsiderar la última palabra. «Si *querés* volver a Chile, *tenés* que cambiarle el final. Así lo hacemos en Argentina», recuerda haber escuchado Sol Domínguez.

El cambio no matizó la carga crítica del tema. «Fue una canción que nos cerró algunas puertas pero nos abrió otras muchas más. Hasta hoy a mí me parece un mensaje lleno de vigencia y de coraje», se enorgullece la cantante. Y tiene razón.

En el esfuerzo por dotar al rock de la época de un contenido que no pecase de ingenuo frente al drama en curso en Chile, estuvo, por último, también el gesto por la memoria que en esa década hicieron Los Jaivas, un grupo enorme, al que nos ha costado clasificar en un capítulo determinado, pues su trabajo cruza el rock pionero, la música bajo dictadura y también el canto de exilio.

Sus conciertos de regreso al país, en 1981, fueron hitos de convocatoria y de emoción colectiva en tiempos de extrema represión, y consiguieron, por primera vez tras el Golpe de Estado, brindar a la música chilena un espacio digno en la cobertura de los medios.

Tras su apurada salida de Chile —en bus y por el paso

fronterizo a Argentina[150]—, en septiembre de 1973, Los Jaivas no volvieron sino hasta marzo de 1975, y sólo por dos meses. Ofrecieron entonces conciertos en Santiago, Viña del Mar, Valparaíso y Villa Alemana, en momentos en que el país resentía la actividad musical en vivo como una pérdida casi total. Desde entonces y hasta el regreso de la democracia, entre Chile y el grupo hubo una relación de vaivenes aunque de interés constante, con muestras puntuales de explosivo amor mutuo que marcaron profundamente a la música local.

Su gira nacional de agosto y septiembre de 1981, poco antes de que se publicara en Chile *Alturas de Machu Picchu*, fue una cumbre de afecto colectivo que recordó la fuerza con que la música puede canalizar emociones en circunstancias de tensión social. Las dos recordadas presentaciones de Los Jaivas en el Teatro Caupolicán no han sido olvidadas por quienes estuvieron allí. Sin mezquindad, el grupo desplegó entonces los nuevos recursos técnicos y musicales recogidos en Europa, aprovechando una inspirada dinámica interna que los tenía en plena forma para sus conciertos y, a la vez, en una elevada búsqueda creativa en estudio.

Asistentes a esos shows de 1981 en el Caupolicán recuerdan la presencia, en primera fila, de Nicanor Parra y su hija Colombina, así como el hervidero intermitente de gritos contra el gobierno. Era una válvula de escape para un momento en que la música en vivo podía acoger la inquietud prohibida en los escasos mitines políticos. El registro de la primera noche en Santiago (21 de agosto) sigue ofreciendo una experiencia de audición conmovedora. El teatro es una caldera de entusiasmo y de tensión acumulada. «Toquen sin temor, ¡no teman!», grita de pronto alguien desde el público antes de que el grupo se largue con la primera canción: “En los jardines humanos”, de Violeta Parra.

A diferencia de su visita de 1975, Los Jaivas fueron esa vez acogidos con calidez por la radio y la televisión locales. Hubo, incluso, presentaciones para los programas “Sábados Gigantes” y “Noche de Gigantes”, de Don Francisco, y hasta en la transmisión televisiva de la elección de Miss Chile; y los medios supieron destacar su talento sin obligarse a sugerir sospechas políticas. A cambio, los músicos optaron por ahorrarse cualquier opinión sobre la dictadura en marcha.

La molestia ante ese aparente descompromiso era la misma que ya en tiempos de la UP había obligado al grupo a defender su opción por lo que ellos llamaban un cambio interno, personal y desideologizado. Al respecto, comentarían en la revista *Cauce*:

> Creemos que la labor cultural tiene más bien que ver con aliviar las tensiones que con echar carbón dónde hay explosiones. Cada cual sabe en qué consiste su compromiso; el nuestro es el de preservar y defender un sonido, una música que conlleve la identidad de nuestro pueblo63.

Apenas conocida en Chile es la participación de Los Jaivas en actos europeos de congregación socialista y/o solidaridad con la resistencia en el exilio, incluyendo dos versiones (1981 y 1984) del conocido Festival de la Canción Política (Des Politischen Liedes) organizado por varios años en Berlín del Este. Ya en marzo de 1981, en Rennes (Francia), el grupo se había presentado en un acto de homenaje a Violeta Parra cuyo afiche promocional destacaba la presencia de «madame Allende», en alusión a Hortensia Bussi64.

Alfredo Troncoso trabajó algunos años con ellos en Europa, cuando el productor se ocupaba, en parte, en organizar giras asociadas a las Juventudes Comunistas: «Los Jaivas eran tipos progresistas, siempre lo fueron, y trabajamos con ellos sin problemas, asociándolos a este gran circuito de solidaridad. Creo que la única posible preocupación de ellos era no cerrarse las puertas de regresar a Chile, y por eso también nosotros fuimos cuidadosos con ellos. Hubo un intercambio permanente, interesante, más allá de que a veces algunos viejos comunistas se podían sentir medio incómodos con esto de andar dando vuelta con hippies que fumaban marihuana», cuenta Troncoso, y sonríe.

Sin embargo, es innegable que éstas eran excepciones en un circuito de conciertos más cercano al de las bandas rockeras, al margen de la red solidaria tendida por los partidos de izquierda ocupados en la acogida de los exiliados chilenos en Europa.

> Claudio Parra: A diferencia de otros grupos chilenos que entonces trabajaban en Francia nosotros carecíamos de contactos. Habíamos llegado por nuestra cuenta, y nos habíamos acostumbrado a la autogestión. Pero uno no podía estar ajeno a lo que estaba pasando, y llegó un momento en que se nos hizo como inevitable sumarnos al circuito de la solidaridad. No era la norma del grupo, pero digamos que logramos conservar ambas posibilidades.

Acaso el mayor aporte político de Los Jaivas entonces no haya estado exactamente sobre los escenarios. Pese a la injusta mala

prensa que ha acompañado hasta hoy la inquietud política del conjunto, no puede dejar de reconocerse como una sacudida al Chile de la dictadura el haber ubicado en la tribuna popular versos de Pablo Neruda y Violeta Parra, dos símbolos del PC y la creación con compromiso, y presentarlos con tanta fuerza que poco pudo hacer la censura militar para acallarlos.

Tan restringido era el ambiente, que incluso el llamado unitario de "Todos juntos" adquiría en ese contexto un carácter de reivindicación por lo colectivo. «¿Para qué es el sol que nos alumbra / si no nos queremos ni mirar?» volvía a preguntarle el grupo a un país entonces incapaz de aceptar las diferencias al interior suyo.

Los ejemplos anteriores no alcanzan a sostener algo parecido a un discurso social con el que identificar al rock chileno bajo dictadura. Incluso las citas antisistema que podían encontrase en el ultimo tercio de los años ochenta en géneros más extremos, como el metal o el hardcore, eran quejas sin una articulación política mancomunada ni específica contra la dictadura. Son versos de protesta excepcionales, insertos en el trabajo de bandas que asumieron con seriedad y valentía su disidencia, pero que no llegaron a ser la expresión más poderosa de un trabajo rockero que eligió priorizar como marcas de identidad artística la fusión, el rescate o el experimento sonoro.

La decisión de algunas de estas bandas por escindirse del rock simplemente imitativo fue, sin embargo, valiosa, y determinó la separación entre aquel rock que buscó el modo de defenderse de la cultura tan sólo distractiva, y ese otro que no tuvo problemas en acogerse a ella. No deja de ser elocuente que para la primera elección democrática tras la caída de Pinochet, el encuentro «El rock está con Büchi», en el Parque Isabel Riquelme de San Miguel, contara con la participación de los grupos Tumulto, Los Trapos, Banda Metro, Panzer, Millantún y Poozitunga, entre otros. Y aunque luego algunos admitieron haber asistido sólo por la buena paga a cambio («además, el *catering* era estupendo», nos recuerda uno de esos participantes), su inclusión demostró que el rock con causa fue, durante largos años en Chile, un remolino inofensivo.

---

150 Más en página 176.

Capítulo 6

Canto Nuevo:

Decir sin decir

Ése que no canta desde esta vereda,
si no canta contigo es porque canta contra ti,
porque ya no es hora de creer en su silencio.
El que calla hoy día no merece la alegría
ni con todos compartir el universo.

—“Son de esta vereda”, Santiago del Nuevo Extremo.

Playlist:

Santiago del Nuevo Extremo e Inti-Illimani – La mitad lejana > Santiago del Nuevo Extremo – A mi ciudad – Simplemente > Hugo Moraga – Isla Negra – La prisión distante > Cristina González – Yo no canto – Aún tengo la guitarra > Eduardo Peralta – El hombre es una flecha – Juan González > Elicura – Caracol – Yo te canto > Osvaldo Torres – El palomo – Se están quedando solos > Jorge Yáñez – La abuela que fuma > Julio Zegers – Que vivan los que regresan > Dióscoro Rojas – Biografía de los puentes > Grupo Abril – La penumbra de mi ciudad – Vals para tu tristeza > Rudy Wiedmaier – Catalina > Transporte Urbano – La barricada – Cuando te vayas > Wampara – Camino > Jorge Venegas – El flaco guerrillero > Los Zunchos – Sobre la cultura > Aymará – Hombre del Sur > Sol y Lluvia – Lonquén – Adiós, general > Daniel Campos – Santiago. 1900 setenta y tantas voces > Raúl Acevedo – Simplemente despierta, María – A una Legua de La Victoria > Osvaldo Leiva – Algunos me dicen que olvide > Tita Parra – Santiago > Sol de Medianoche – Bando 23 > Schwenke y Nilo – Por la vida – Nos fuimos quedando en silencio – El viaje > Nano Acevedo – Camilo.

Antes de comenzar a ser considerado un movimiento musical, el nombre Canto Nuevo fue apareciendo en lugares inesperados:

1) una peña con ese rótulo comenzó a funcionar a mediados de los años setenta en el galpón de un sindicato al principio de la capitalina Gran Avenida (calle Euclides), y mantuvo un repertorio de raíz folclórica a cargo de gente como Catalina y Dióscoro Rojas, Roberto Parra y Juan Carlos Pérez;

2) un gran festival de cantautoría juvenil fue convocado bajo ese concepto en 1976 por el productor Ricardo García y su naciente sello Alerce en el Teatro Esmeralda. Por ahí desfilaron músicos diversos, hasta entonces sin pretensión de cohesión estilística[151]; y

3) en 1977, un conjunto de ex compañeros del Conservatorio de la Universidad de Chile, liderado por el cantautor Dióscoro Rojas, decidió bautizar así su proyecto musical. Por eso, en rigor Rojas no mentía cuando, en una entrevista de 1982 con *El Mercurio*, dijo: «Yo inventé el Canto Nuevo».

Surgía en la segunda mitad de los años setenta la impresión de que Chile daba a luz algo parecido a una nueva fuerza musical colectiva —la primera de importancia luego del Golpe de Estado —, pero no había aún demasiadas pistas que permitieran ilusionarse con su proyección. Al revisar la prensa opositora de fines de esa década da la impresión de que aún más fuerte que la constancia del movimiento era la *aspiración* de éste. Existía una necesidad casi ambiental por darle una fuerza convocante a la precaria actividad musical, como si, a punta de repetir su nombre, el Canto Nuevo pudiera imponerse en medio de la precariedad. De la censura. Del miedo.

Todo movimiento musical está enlazado a sus circunstancias sociales, pero pocos como el Canto Nuevo han estado tan formalmente determinados por éstas, las del Chile militarizado. Si fue metafórico, fue por cómo la censura había acostumbrado a los chilenos de la época a «decir sin decir», y a amparar en eufemismos y desvíos semánticos las verdades más amenazantes. Si se cantó en vivo con tanta fuerza, fue porque era la difusión en pequeños espacios de concierto, como peñas y parroquias, la que compensaba el temor de los programadores radiales por acoger reflexión en el dial. Si fue triste —ya nos detendremos en el

desdén con que los rockeros trataron más tarde al «Llanto Nuevo»— fue porque sus cultores convivían, en su propia familia o círculo de amigos, con dramas de una dureza inenarrable, sin fecha de término a la vista ni reivindicación posible.

El Canto Nuevo no fue más ni menos valiente, poético, encendido, doliente o crítico que lo que Chile logró ser en tan oscuras circunstancias de su historia. Sus canciones son, por eso, un registro único y valioso de una expresión determinada por la urgencia y por la necesidad de apoyar un consuelo colectivo. Fue la voz del miedo, pero también la de la solidaridad en tiempos de emergencia, la de la realidad por encima de los sueños, y la de un admirable atrevimiento cuando no había casi nada que ganar a cambio de correr el riesgo.

---

151 La lista de participantes incluyó a los conjuntos y cantantes Osvaldo Díaz, Curacas, Nano Acevedo, Pedro Yáñez, Aquelarre, Ortiga, Chamal, Aymará, Kámara, Wampara, Los Zunchos y Capri.

La memoria sospechosa. Influencias y referentes

El ansia libertaria del Canto Nuevo puede haber sido similar, en esencia, a la de la Nueva Canción Chilena, pero no hay comparación para el cauce de registro entre ambos momentos, su difusión ni su convocatoria. Las dificultades para la expresión libre bajo una dictadura afectaban al Canto Nuevo tanto como lo definían. Todo —la organización de conciertos, la grabación y la promoción de discos, el rédito económico— era dificultoso e incierto. Por eso, no hubo en las canciones de este período épica, heroísmo ni alto vuelo ideológico. Se las cantaba, más bien, con indignación, cierto temor y serias dudas sobre la efectividad del cambio a través del arte que con tanta convicción habían defendido los músicos de la década anterior.

Pese a ello, es innegable que, sobre todo en sus primeros años, el Canto Nuevo necesitó saludar y tener artísticamente cerca a sus padres simbólicos. Para sus respectivos únicos discos, *Aquelarre* y *Canción con todos* (ambos de 1977), los grupos Aquelarre y Wampara grabaron canciones chilenas y latinoamericanas importantes en el antiguo movimiento de peñas. Un conjunto tan peculiar como Barroco Andino nació inspirado por la figura de Luis Advis y su disposición al cruce entre lo popular y lo docto (además, sumó a músicos que más tarde serían parte de Quilapayún, como Patricio Wang y Ricardo Venegas), y su trabajo instrumental nunca perdió la conciencia de la carga subversiva implícita en la recuperación de esos instrumentos andinos tan antipáticos para los militares, incluso si éstos se ocupaban en obras del barroco europeo.

También en la década de los setenta se ubican versiones para temas de Patricio Manns en cintas de Isabel Aldunate (“El cautivo de Til Til”), Óscar Andrade (“Llegó volando”) y la colaboración entre Osvaldo Díaz y el grupo Kámara (“Arriba en la cordillera”); así como versiones de Rolando Alarcón en registros de Huara, Ortiga o Chamal[152].

Un viaje a Alemania de Santiago del Nuevo Extremo permitió la grabación de “La mitad lejana” junto a Inti-Illimani[153], en una de las escasas colaboraciones concretas de esa época entre voces del Canto Nuevo y músicos chilenos en el exilio. El tema es un emocionante retrato del destierro, compuesto por José Seves y Horacio Salinas, y que el conjunto universitario trajo a Chile como

recordatorio de la incesante inquietud de tantos chilenos por sus afectos lejanos:

> ¿Cómo andan tu vida,
> tus horas, tu calle, tu lluvia,
> tus deudas eternas, tus cuotas?
> Dime.
> ¿Cómo están la familia,
> los niños nacidos, crecidos,
> los viejos contando demora?
>
> Yo estoy bien
> pero me urge saber
> cómo está mi espejo,
> mi reflejo, mi mitad lejana,
> la mitad de mi herencia,
> mi media mirada,
> la mitad que no encuentro
> de mi gota de agua.
>
> —"La mitad lejana", Inti-Illimani
> y Santiago Del Nuevo Extremo.

Es un dato anecdótico, pero llamativo, el que los estudios Filmocentro (base de operaciones para algunas de las más importantes grabaciones del sello Alerce) se instalaran durante la dictadura en Carmen 340, la antigua sede de la Peña de los Parra. «Grabábamos ahí, salíamos al patio, y teníamos total conciencia de la importancia del lugar en el que estábamos», recuerda Luis Le Bert.

Pero pese a esa conciencia y al respeto por su legado, no había en el Canto Nuevo un vínculo de continuidad con muchos de los fundamentos esenciales de la Nueva Canción, como su confianza en la integración latinoamericanista o su adhesión a un proyecto político puntual. Por sobre todo, no podía convocar esta nueva canción bajo amenaza al mismo colectivo cohesionado y libremente expresivo de antaño.

Ya no estaba el horno para bollos.

Con los mejores exponentes de la Nueva Canción Chilena muertos o en el exilio, los *masters* de sus discos convertidos en polvo por acción militar y la orden expresa de silenciar no sólo a los artistas sino también ritmos y melodías asociados a la Unidad Popular, la dictadura consiguió, al menos por unos años,

imponerle al país una nueva banda sonora.

El acceso al catálogo de la canción política chilena pasó a ser una imposibilidad práctica que los nuevos cantautores no podían revertir sólo a voluntad. Tampoco alcanzaba a compensarse con una edición especial de *La Bicicleta* sobre Víctor Jara, por valiosa que ésta fuera. Payo Grondona retornó del exilio en 1983 para insertarse de lleno en la escena musical de esos años; Patricio Liberona y Osvaldo Torres intensificaron bajo dictadura la actividad y el mensaje que había comenzado durante la UP junto a Los Moros e Illapu, respectivamente; Eduardo Yáñez y Nano Acevedo replicaron en peñas el éxito que ya habían esbozado dos décadas antes en festivales de la Nueva Canción; y los Blops se reubicaron, brevemente y con la mitad de sus integrantes, en los escenarios de los nuevos cafés (que, más tarde, Eduardo Gatti ocuparía con total prestancia). Pero sus casos fueron un puente frágil entre dos épocas[154]. En general, el Canto Nuevo debió afirmarse sobre la trágica discontinuidad de referentes que causó la dictadura y que siguió afectando a la canción chilena al menos hasta fines del siglo XX.

Santiago del Nuevo Extremo fue uno de los muchos grupos que compuso un tributo a Víctor Jara ("Homenaje"), y es innegable la importancia que el repertorio de Violeta Parra tuvo para la proyección musical de Aquelarre o Sol y Medianoche (e incluso Los Jaivas, más tarde). Si varias voces del Canto Nuevo incorporaron a sus conciertos y grabaciones lazos con el pasado musical de Chile fue, en parte, para no soltar la mano histórica a la que temblorosamente se aferraban en un momento en que la memoria había pasado a ser sospechosa de subversión. También en los saludos a Pablo Neruda de Eduardo Yáñez ("¿Por qué le rinden honores?"), Hugo Moraga ("Isla Negra") o el Grupo Abril ("Parral 1904"); o en la velada mención a Luis Emilio Recabarren en "Carta pa' mi tío Lucho", de Nano Acevedo

—quien, además, impuso en su Peña Javiera maratones musicales de tributo a gente como Héctor Pavez y Rolando Alarcón—, puede uno imaginar esa porfía por mantener vivos aquellos recuerdos que la dictadura hacía todo lo posible por borrar.

Cuando, tras años de trabajo en peñas clandestinas, Hugo Moraga comenzó a recibir cierta atención de los medios, quiso mostrar su homenaje a Neruda en un programa de Televisión Nacional.

—No, eso no se muestra acá—, le advirtió el director del espacio.

—Me parece perfecto. Es una canción muy fina para un lugar como éste —le respondió el cantautor.

> Hugo Moraga: Mi esfuerzo estaba en reflexionar sobre todo aquello por lo que íbamos pasando, confiando en que de ese modo ayudaba a no olvidar. Muy modestamente, creo que todas estas canciones que hicimos son parte de una memoria de la que se pueden sacar pedacitos para construir luego una gran historia.

Esa mirada abarcadora sobre el pasado reciente fue, a veces, también amplia en lo geográfico. Pese al esfuerzo militar por bloquear el paso de aires extranjeros, el Canto Nuevo asumió su deuda con una canción latinoamericana ya forjada. Sus melodías se avivaron con el recuerdo de gritos sociales emitidos antes en Venezuela, Brasil, Uruguay y Argentina. En las canciones que Schwenke y Nilo presentaban en la Parroquia Universitaria se advertía el respeto del dúo por el cancionero de Los Olimareños; tal como la guitarra de Hugo Moraga tributaba con elegancia a la bossa nova, y el canto de Isabel Aldunate agradecía —explícita o implícitamente— todo lo aprendido de Soledad Bravo o Mercedes Sosa.

Pero a ningún otro país miraba esta nueva cantautoría tan fijamente como a Cuba. Antes del Golpe en Chile, la Nueva Trova Cubana había dejado una marca en exponentes puntuales de la Nueva Canción —Isabel Parra, sobre todo—, pero su difusión no había alcanzado a masificarse para cuando llegaron los militares y proscribieron todo aquello cercano al castrismo. Así, las voces de Pablo Milanés, Noel Nicola y Silvio Rodríguez —tres músicos que, tal como ya vimos, habían podido presentarse en Santiago en septiembre de 1972[155]— no regresaron a los oídos chilenos sino hasta finales de los años setenta, y muy paulatinamente: un casete copiado por algún amigo, una carátula en la vitrina de la Feria del Disco de Huérfanos con Ahumada[156], Pablo Abraira cantando “Para vivir” en el Festival de Viña de 1978.

A principios de los años ochenta, el sello Alerce comenzó a publicar trabajos de Silvio Rodríguez como *Te doy una canción*[157], *Mujeres* o algunas antologías; y entonces ya no hubo vuelta atrás. Si existió una banda sonora de precalentamiento para el Canto Nuevo ésta no provino sólo de los anales de nuestra canción

folclórica ni política, sino que también de la lejana isla de Cuba, que, dos décadas después de su Revolución, volvía a envalentonar la utopía chilena.

A cargo de sus ediciones, Alerce acusó recibo por partida doble, como recuerda el entonces director artístico de la etiqueta:

> Carlos Necochea: La Nueva Trova fue apabullante en varias cosas. Lo que hizo fue, por un lado, liberar la palabra, que estaba silenciada por la dictadura y nos tuvo mucho tiempo publicando música instrumental. Y, por otro, con las buenas ventas que tuvimos para discos de Silvio, Pablo y otros pudimos financiar la producción de muchos nuevos artistas chilenos.

La proporción de ese impacto está clara en el recuerdo —en algunos casos, hastiado— de cualquier universitario chileno de la época: Silvio, Silvio, Pablo, Silvio, Silvio, Noel, Silvio, Silvio. Rodríguez se convirtió de pronto en el modelo del cantautor comprometido; ajeno a toda mácula, libre de sospecha e interpretado hasta el hartazgo en guitarroneos improvisados en dormitorios, playas y patios. Cuando, en enero de 1981, *La Bicicleta* publicó un primer cancionero de su repertorio, agotó cinco mil ejemplares en quince días[158].

Pocos chilenos pudieron traspasar esa admiración a su trabajo ni, mucho menos, masificarla. En *Ubiergo* (1979, RCA), Fernando Ubiergo grabó "Canción del elegido" y "La era está pariendo un corazón", pero el LP se vio enfrentado a un largo y confuso proceso de censura que lo hizo casi inaccesible[159]. Un año antes, Osvaldo Díaz y el grupo Kámara habían dejado registro de "El rey de las flores" en un casete para Alerce[160]. E incluso previo a ellos, en su brillante álbum debut (*Florcita Motuda*, 1977, Apri), Florcita Motuda se aventuró en una versión con charango para "Ojalá" que apenas fue comentada.

Contra lo esperado, terminó siendo una voz chilena por completo ajena al canto político la que difundió a Silvio Rodríguez en radio y televisión. La versión de Gloria Simonetti para "Ojalá" consiguió, en 1981, espacio incluso en el Festival de Viña. El trovador más temido por los militares se convertía, al fin, en un *hit*. La cantante recuerda que intentó por más de un año mostrar el tema en televisión, hasta que se lo permitieron en una emisión de "Vamos a ver", el espacio nocturno de Raúl Matas. Con arreglo de Miguel Zabaleta, "Ojalá" fue número fijo en sus presentaciones de

ahí en adelante. Poco tiempo después de grabarla para *Sólo una mujer* (1981, RCA-Victor), la cantante recibió una notita de Silvio Rodríguez que por mucho tiempo llevó plastificada en su billetera. Decía, en parte: «Te agradezco hondamente. Tu "Ojalá" significa mucho para mí».

---

152 Chamal y Ortiga fueron las dos primeras publicaciones del sello Alerce, en 1976 (con los respectivos discos *Tierra de alerces* y *Ortiga*).

153 Incluida en *Barricadas* (1985, Alerce).

154 Por fuera del Canto Nuevo no puede negarse la persistencia del trabajo musical de músicos como Richard Rojas, Ester González, Jorge Yáñez, Chamal, *Piojo* Salinas y Curacas, entre otros.

155 Ver más en página 152.

156 «Los dueños de la Feria del Disco eran bastante progresistas y estaban por la cultura. Ellos corrieron bastante riesgos, y nos colgaban las carátulas en la vitrina», recuerda Carlos Necochea, ex director artístico de Alerce.

157 Versión adaptada de su disco *Días y flores* (1975), sin los títulos "Santiago de Chile" ni "Playa Girón", y otra carátula.

158 Con ediciones posteriores, el especial terminó vendiendo treinta mil copias, según afirma Álvaro Godoy, ex subdirector. El éxito fue fundamental para que sus editores decidieran incorporar los cancioneros como secciones fijas de la revista de ahí en adelante.

159 Ver más en Capítulo 7.

160 *Grupo Kámara con Osvaldo Díaz* (Alerce, 1978), también con versiones para temas de Patricio Manns, Violeta Parra y Chico Buarque, entre otros.

Antes modestos que tajantes

Desvinculados, como hemos visto, de varias de las opciones formales de la Nueva Canción Chilena, los cantautores de los años setenta y ochenta afrontaron la composición comprometida desde códigos temáticos diversos y, en algunos casos, inauditos en el país.

En general, se observa en los versos del Canto Nuevo un esfuerzo por precisar la función del cantautor en su nuevo contexto («yo le canto al hombre entero, / al hombre combatiente […] / Yo le canto a la memoria / del pueblo con su historia»[161]) y una fiera mirada introspectiva («y nosotros aquí, entre el miedo y el hambre, / creciendo para adentro sin haber sido niños. / Aturdidos del juego a perder, / de no saber a quién seguir[162]»). Asombra la coincidencia de alusiones al clima —frío, nublado, oscuro— y el modo de simbolizar la dictadura —«temporal», «penumbra», «sol muerto» «noche»— en decenas de versos, partiendo por los más elocuentes de títulos como "Santiago, vals de invierno", de Eduardo Peralta; "La penumbra de mi ciudad", del Grupo Abril; y "Cuando llega el invierno", de Pato Valdivia («quédese, compañera, / ya pasa el temporal. / Cuando se aclare el cielo / volveremos a volar»).

La ciudad de Santiago, con su ritmo y su ofuscación, se impuso como nunca antes ni después dentro de estas canciones sociales. De hecho, dos de los títulos más famosos del Canto Nuevo —"A mi ciudad", de Santiago del Nuevo Extremo, y "Un largo tour", de Sol y Lluvia— no buscaban otra cosa que retratar la capital. Los cantautores del movimiento fueron severos con su propia urbe, y describieron a Santiago como una ciudad «anclada en su soledad […], con miedo hasta de charlar[163]»; que «duerme con las noches con los dientes apretados […]. No brota de su garganta la verdad[164]»; «habitado en calles grises y voces temerosas […], clandestino en la penumbra / desolado en tu propia libertad[165]».

«Santiago, mienten tus hombres. / Santiago, ciudad de mierda», acusaba Elicura en "Santiago"; para luego burlarse de la implícita hipocresía en su convivencia:

> Qué lindo el metro
> en mi ciudad,
> siempre limpiecito;
> democrático, en verdad.

Pasa por abajo
sin mirar la realidad:
arriba los pobres,
el silencio, la unidad.

—“El metro”, Elicura.

«Mi Santiago no termina en boulevares ni vitrinas. / Es la patria gregoriana, valledora, miguelina», cantaba Nano Acevedo[166]. «En los intercomunales / viajan los mortales / con su día grueso / y su breve jornal», observaba Osvaldo Leiva[167].

Desde Ñuñoa o desde Lo Valledor, la historia del Canto Nuevo es, también, la de un modo nuevo de retratar la capital de Chile en el canto; y, a través suyo, ilustrar la tensión, el miedo y la desigualdad con los que se convivía en esos años.

Era éste un canto dirigido a pequeños grupos antes que a grandes masas. Marcaba a las canciones de esta época un enrevesamiento que ya no era la apelación abierta, trasparente y gráfica de antaño —nada parecido a un «Venceremos, venceremos, / mil cadenas habrá que romper»—, sino una reflexión doliente, metafórica y enroscada en su propio temor.

«La épica de la Nueva Canción Chilena fue barrida a sangre y fuego. Y de la épica se pasó a la lírica», estima Eduardo Peralta sobre el gran cambio entre su generación y la de los cantautores políticos de los años sesenta. El autor, quien legó al menos un himno humanista en “El hombre es una flecha”, entonó muchas veces con humor sus ideas sobre la nueva ruta poética que tomaba el Canto Nuevo; como cuando en “Acerca de la extinción de las metáforas” se lamenta de cómo «las auroras están agotadas / por haber sido ya tan cantadas».

> Eduardo Peralta: Es una ironía esa canción. Ahí juego con la idea de la época de que por el sólo hecho de cantar en metáforas la tuya era una gran canción. Y metáforas había para todos los gustos. A mí siempre me resultó más atractivo el recurso del humor, que es una manera de hacer pensar sin imponer un pensamiento.

Pero la metáfora podía ser, también, clave de empatía con el público.

> Osvaldo Torres: Al estar condicionados por la represión y la

> autocensura, quienes nos escuchaban nos empujaban a la metáfora. O sea, no había necesidad de decir «dictadura» si podías decir «noche» o «cielo sin estrellas». No había para qué seguir con la canción panfletaria. Yo he estudiado la música surgida bajo el franquismo o en tiempos de persecución judía y hay claves metafóricas muy similares a las que tuvimos en Chile: es como si el imaginario de ese público modelara al artista.

Las metáforas de la época no fueron siempre felices. Había algo remilgado en comparar el ansia democrática con un prado floreado o aves trinantes, por ejemplo. Pero la fórmula del decir sin decir a la que obligó la censura consiguió, en general, líneas ingeniosas, certeras y bellas. El grupo Elicura llegó a recurrir a la paráfrasis de una serie de rondas infantiles, tergiversándolas en un sentido político:

> El lobo anda suelto.
> ¡Alerta, cuídate!
> El lobo come niños que no piensan como él.
>
> […] La niña María no quiso bailar,
> de la niña María no se supo más.
>
> […] Caballito blanco, llévame de aquí,
> llévame a mi patria dónde yo nací.
> Ya son muchos años que me tuve que ir.
>
> —"Caracol", Elicura.

Por conformación y temáticas, Elicura fue un caso atípico de canto político. El sexteto ocupó durante un par de años a seis seminaristas jesuitas (cuatro chilenos y dos peruanos), que animaron diversas presentaciones en vivo, autoeditaron un único casete (*Yo te canto*, 1981) y atestiguaron, sólo tras su disolución, cómo una de sus canciones se convertía en un *hit* continental en la voz de Alberto Plaza. "Yo te canto" llegó a radios con un ligero cambio en la letra (Plaza creyó conveniente sustituir la palabra «poblador» por «labrador», «porque creí que podía ser conflictiva»65), cosa que sorprendió y molestó a sus autores. Pero eso no fue lo peor: el amateurismo del grupo jamás les hizo ver como algo necesario registrar sus canciones en la sociedad de autores, y de ese éxito radial los músicos jamás vieron regalías[168].

Durante su breve trayecto conjunto, Elicura buscó «expresar a través de la música nuestra experiencia del Dios liberador y representar así, en la medida de nuestras posibilidades, el anhelo de libertad y de participación de tantos jóvenes». Anhelo democrático y cristianismo se acomodaban en sus canciones entre zampoñas, guitarras y bien armonizados juegos vocales, como un aporte inusual a un canto consciente de inspiración evangélica.

El ave libre era el símbolo de la utopía de una de las canciones inserta en la obra *La vigilia*, de Osvaldo Torres. Cantaba allí Isabel Aldunate:

> Estaba el palomo volando en el cielo,
> vino el cazador, detuvo su vuelo.
>
> Herido de muerte se entregó el palomo,
> cruel, el cazador disparó en el lomo.
>
> La paloma triste recorrió los cerros
> buscando al palomo, triste desconsuelo.
>
> —"El palomo", Osvaldo Torres.

La vigilia fue una de las obras musicales más poderosas de los primeros años de dictadura. A veces mal descrita como una cantata, la obra se estructuró más bien como un monólogo inspirado, según su autor, en el antiguo teatro griego: la inquietud del pueblo chileno se presentaba allí a través del coro. La pieza fue un encargo de la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos que a Osvaldo Torres no le tomó más de tres días de elaboración. Para 1978, el ex Illapu ya era cercano al trabajo y a la causa de esa organización, y consideró importante dejar registro tanto de la represión en marcha como de los esfuerzos anónimos por contrarrestarla. En la pieza, las voces de cuatro recitadoras (todas ellas integrantes de la AFDD) acompañan el relato de una mujer que busca a su esposo desaparecido. Al monólogo de su dolor se le intercalan canciones alusivas al drama mayor del país.

Las dos mil quinientas copias que alcanzaron a publicarse de un casete con la grabación de la obra se repartieron mano a mano[169], y son hoy tan difíciles de encontrar como algún registro de las únicas siete ocasiones en las que ésta se presentó en vivo. Durante octubre de 1979, un grupo compuesto por Osvaldo Torres, Isabel Aldunate, cuatro recitadoras y tres instrumentistas montó *La vigilia* en espacios como la Parroquia de la Universidad

de Concepción, el templo de los Padres Franciscanos de Chillán, la Iglesia del Espíritu Santo de Iquique, y la capitalina Vicaría de la Solidaridad. En la localidad de Lonquén, cerca de Santiago, se mostró parte de la obra en actos de homenaje organizados luego del hallazgo de restos humanos en los hornos de una mina de cal (más tarde se confirmaría que éstos pertenecían a quince campesinos detenidos y hechos desaparecer en 1973).

De más está decir que, a sólo cinco años del Golpe de Estado, encuentros como aquéllos debían organizarse con sumo cuidado y sin posibilidad alguna de promoción. «Llegábamos a cada lugar sin saber si habría o no público», recuerda Torres.

La conexión musical de la AFDD excedió por mucho la obra *La vigilia*, y legó uno de los símbolos creativos más memorables de todo el período dictatorial en la forma de la llamada «cueca sola». Esa coreografía de la soledad transmitió internacionalmente el drama íntimo de aquellas mujeres con sus hombres perdidos, sin más elementos de agitación que un pañuelo sacudido hacia su ausencia[170].

En circunstancias diferentes, pero comparable en ambición y trascendencia, la cantata conocida como «de los Derechos Humanos» (1978) —su nombre real es *Cantata Caín y Abel*, pero casi nadie la recuerda así— contribuyó a instalar públicamente un concepto entonces acallado, elevado gracias a una armazón sonora grandiosa y un mensaje milenario. Con música de Alejandro Guarello y textos del sacerdote Esteban Gumucio, la cantata respondió a un encargo de la Vicaría de la Solidaridad para un simposio internacional sobre Derechos Humanos que se realizaría en Santiago. Fue estrenada en la Catedral Metropolitana de Santiago el 22 de noviembre de 1978[171], frente a una audiencia que incluyó al cardenal Raúl Silva Henríquez.

La *Cantata Caín y Abel* se basó en esa historia del Génesis, para presentar ideas contrapuestas sobre paz y violencia, prepotencia y justicia, pobreza y explotación:

> Quiero una patria sin miedo,
> un hombre de frente en alto,
> quiero que rija el derecho
> y el pueblo sea escuchado.
>
> Quiero cumplir la tarea
> de ser hombre americano,
> ir derribando barreras

haciendo pueblos hermanos.

Cantar sobre el exilio y los chilenos distantes no fue un imperativo temático entre estos cantautores, pero algunas de las mejores canciones del movimiento son reflexiones sobre aquel destierro impuesto a miles de compatriotas. En los más de ocho minutos de "El huemul", Jorge Yáñez relató con viveza la experiencia de un chileno desterrado a Suecia, sus nostalgias y sus frustraciones. A ese mismo exilio Hugo Moraga lo llamó "La prisión distante", un tema de su primer disco (*Canciones del sur de mí*, 1978, autoedición) dedicado a «tantos hermanos / [que] se fueron de noche, con hijo y mujer»:

Que la prisión de la distancia
aunque no encierra, hiere más.
Que el tiempo de la muerte avanza
matando el tiempo de la paz.

Que ya es hora del regreso,
la patria tiene su lugar.
Algo de Chile sigue preso
y ya debiera regresar.

—"La prisión distante", Hugo Moraga.

Me traje conmigo el sol,
mi vieja y los chiquillos.
El frío nos recibió
cortando como un cuchillo.

Después fueron las palabras,
amables, brindando ayuda,
que de bien poco te sirven
si traes tanta amargura.

Yo siempre tuve un oficio
y una plata bien ganada
para descubrir ahora
que aquí no sirvo de nada.
[…] Y ahora, clavado aquí,
con clavos de circunstancias,
pero guardo la esperanza
de volver a mi país.

Porque yo soy una parte
de un entero repartido,
sólo podré completarme
allá, en mi Chile querido.

—“El huemul”, Jorge Yáñez.

Los primeros retornos de exiliados, a mediados de los años ochenta, motivaron a Julio Zegers no sólo a componer “Que vivan los que regresan” (parte de un casete homónimo para Alerce, de 1985), sino también a sentir que al fin comenzaban a darse las condiciones para su propio reacomodo en el canto. «Hasta entonces, mi posición había sido que no me iba a poner a cantar tranquilamente cuando los músicos que yo más admiraba estaban afuera y no podían hacerlo», explica.

Para el mismo drama social, Dióscoro Rojas dio vuelta el espejo, y levantó en “Biografía de los puentes” una metáfora sobre piano que trató al exilio desde una perspectiva novedosa: aquella de los que se quedan, y sufren el corte de los vínculos con sus afectos.

El tema es parte del valioso *Las ganas de llamarme Domingo* (1982, EMI), un disco que se detuvo con sencillez y delicadeza en las aspiraciones casi asfixiadas de un chileno que sentía amenazado hasta lo más básico, pero cuya confusión no le impedía interpretar las señas históricas que habían apagado sus planes:

Después que el hombre hizo caminos
para hallarse con su hermano,
vinieron ríos y otros hombres que impusieron la distancia
y en un abismo sepultaron los amores.

Casi nos cae el universo en aquel año.

Pasó el invierno lentamente con su rostro apesumbrado,
y a aquel paisaje de silencio nos fuimos acostumbrando.
Menos algunos que dijeron: «No es posible
vivir enteros y morirnos separados».

Y así crecieron los puentes del anhelo de la gente
de vivir y amar.
Y así crecieron los puentes del anhelo simplemente
de vivir y amar.

—“Biografía de los puentes”, Dióscoro Rojas

Las ganas de llamarme Domingo es un disco tristísimo, con canciones cargadas por la presencia del ausente («con tu paso al caminar / y en mi piel, tu voz», canta Rojas en "Buscándote") y que se aferraban a una vaga esperanza de cambio («manda a decir la tierra que pasará el aguacero», en "Manda a decir"). Ese optimismo y las loas a Valparaíso se fusionan con inteligencia en "Puerto Esperanza", la canción más conocida del album, que también aludía al drama en marcha, aunque bajo una pátina de pintoresquismo:

> Cuando el viento salado sople a nuestro favor
> y por tus escaleras no camine el dolor,
> cuando tus ascensores se dejen de llorar
> por los que un día zarparon con ansias de olvidar.
>
> —"Puerto Esperanza", Dióscoro Rojas.

Dióscoro Rojas trabajó su primer y único disco de los años ochenta luego de algunas experiencias de grupo y una vistosa lista de triunfos en festivales de provincia. Se escucha aún en ese casete la voz de un autor apesadumbrado, atado a su época y a su suerte; cuya sencillez y franqueza ofrecen una rememoranza vívida del sentir del hombre común bajo dictadura, desapegado ya de la épica generacional pero no por eso dispuesto a acomodarse aún a las circunstancias.

Arreglárselas con un acallamiento impuesto implicaba no sólo saber que se tenía el paso vedado a la televisión y a ciertas radios, sino también que la organización de recitales enfrentaría un sinfín de trabas. El veto más feroz a la cantautoría de la época era aquél que resultaba de un oficio con dinámicas establecidas y todo un aparataje al servicio de tan infame causa. En 1981, el sello Alerce debió enfrentar un requerimiento del Ministerio del Interior por la internación de 1.035 casetes —de, entre otros, Silvio Rodríguez, Quilapayún, Raíz Viva, Jorge Negrete y el *Canto por travesura*, de Víctor Jara— que un informe de la CNI describió de este modo:

«Como tres de las cajas se encontraban abiertas y en malas condiciones, se pudo constatar que contenían música conflictiva […]. En los temas de Quilapayún no está ausente el odio y el marxismo».

La importación vulneraba, según las autoridades, la Ley de Seguridad Interior del Estado, y Ricardo García pagó el atrevimiento con tres días en la Penitenciaría de Santiago. El

productor Carlos Necochea recuerda una brillante anécdota ocurrida durante el alegato del caso ante la Corte, cuando, a nombre de la Junta Militar, el abogado Ambrosio Rodríguez intentó convencer a los jueces de la profunda gravedad del material confiscado:

—Tomen ustedes la canción "Santiago de Chile", señores jueces. Allí el cantautor Silvio Rodríguez no está hablando de Santiago de Compostela ni Santiago del Estero, sino ¡de Chile! Y les voy a leer tan sólo el estribillo para que les quede claro su mensaje subversivo. Dice así: «Eso no está muerto, / no me lo mataron, / ni con la distancia / ni con el beso dado».

Algún actuario anónimo le había transcrito intencionadamente mal los versos del cubano, cambiando «vil soldado» por «beso dado». Los jueces no encontraron méritos para continuar con el juicio y dejaron a García en libertad.

En tiempos de tan absurda censura, el director de Alerce hablaba con fundamento cuando decía que «cada publicación nuestra era no sólo un riesgo económico, sino un riesgo personal»[172].

---

161 "Yo no canto", Cristina González.

162 "Para comprender lo que viene", Santiago del Nuevo Extremo.

163 "Para inventar una canción urbana", Eduardo Peralta.

164 "Santiago", Tita Parra.

165 "Santiago. 1900 setenta y tantas voces", Daniel Campos.

166 "Romance del otro Santiago".

167 "Crónica sore Santiago", Osvaldo Leiva.

168 Alberto Plaza nunca negó que el tema fuese de otros autores.

169 Cuenta Osvaldo Torres: «Esa grabación nunca tuvo una firma oficial. Ricardo García nos dio los medios económicos y técnicos para que se realizara, pero en ningún caso quiso publicarlo en Alerce, cuestión bien comprensible en la época».

170 Ver más en página 323.

171 En su estreno, la cantata fue interpretada por el grupo Ortiga, el actor Roberto Parada, un coro dirigido por Waldo Aránguiz, y una orquesta con músicos de la Sinfonica y

Filarmónica. Al año siguiente, la obra apareció en disco y casete editados por el Arzobispado de Santiago, aunque sin distribución comercial. La cantata no tardó en presentarse en vivo en Europa.

172 Una nota de septiembre de 1979 en revista *Hoy* describía cómo «el sello Alerce ha recibido golpe tras golpe: inusitadas visitas de carabineros a la disquería propiedad de García pidiendo identificaciones a todo el que allí se encuentre; denuncias de irregularidades ante Impuestos Internos y la amenaza —hoy realidad— de no prensar los discos del sello por parte de la Industria de Radio y Televisión, IRT».

Hits y antihits. La red en vivo como refugio

Entre 1981 y 1983 aparecieron algunos de los títulos más importantes del Canto Nuevo, incluyendo los debuts de Santiago del Nuevo Extremo (*A mi ciudad*; Alerce), Schwenke y Nilo (*Schwenke y Nilo*; Alerce), Grupo Abril (*Grupo Abril*; Alerce), Dióscoro Rojas (*Las ganas de llamarme Domingo*; EMI), Eduardo Peralta (*Eduardo Peralta*; Alerce) y Rudy Wiedmaier (*Impresiones personales*; independiente). Si algunas de sus canciones pasaron a radios fue sólo en emisoras A.M., como radio Chilena —donde se mantuvieron los señeros "Nuestro Canto" y "Cien por ciento latinoamericanos"—, o programas especializados del dial FM, como "Hecho en Chile" (radio Galaxia), "Raíces latinoamericanas" (radio Carolina) y la valiosa oferta de radio Umbral.

La censura y autocensura retrotrajeron la popularidad del Canto Nuevo casi a un estadio de transmisión oral. Muchas de estas canciones se aprendían al escucharlas en vivo, y se incorporaban en guitarreos sociales o canturreos después de clases. Por circunstancias u opción, no estuvo en la esencia de ese cancionero el hambre de éxito comercial que define, por ejemplo, al pop.

> Cristina González: Éramos marginales y marginados. Estuvimos siempre en la sombra, y quizás esa oscuridad quedó para siempre asociada al movimiento.

Esos primeros años de la década de los ochenta verían, sin embargo, la masificación vía televisiva de una estética asociable al Canto Nuevo, aunque no fuese en realidad parte suya. Óscar Andrade impuso su "Noticiero crónico" en la competencia del programa "Chilenazo" de 1981, disparando un fenómeno de inesperado cruce entre pop y cantautoría social que ya venía instalando Fernando Ubiergo con su exitosa acogida para una trova observadora, inspirada sobre todo en el catalán Joan Manuel Serrat[173]. En 1983, el uruguayo Gervasio ubicó con honores en el gran plató televisivo la figura del cantautor con guitarra, al quedarse con la Gaviota de Plata del Festival de Viña gracias a "Alma, corazón y pan", una canción no exactamente crítica, pero de innegable inspiración humanista.

Vistiendo el traje del cantor de protesta, Miguel Piñera se ganaba simultáneamente la simpatía de "Sábados Gigantes" y el

desprecio de los asiduos a peñas. Un reportaje especial en *La Bicicleta* («El caso Piñera. El precio de la fama»; enero de 1983) se ocupó de enfrentar al intérprete de "La luna llena[174]" a pruebas tan cruciales como responder trivia básica —la que reprobó — sobre Silvio Rodríguez. «¿Quién es?», pregunta la presentación de esa nota. «Usa boina, como el Che, y se declara apolítico. Canta a Violeta Parra y Silvio Rodríguez, pero los diarios lo apoyan, la televisión lo contrata como enfermo [sic] y la izquierda lo rechaza. ¿Qué pasa?». El redactor Álvaro Godoy define allí al hermano de un futuro Presidente de Chile como un misterio «que confunde los esquemas o refuerza los prejuicios» .

Canciones como "Los flacos cósmicos", de Óscar Andrade; "Catalina", de Rudy Wiedmaier; y "El show no debe continuar", de Raúl Acevedo, se levantaron precisamente para denunciar esa militancia simultánea en la frivolidad y la lucha, dualidad inaceptable en la época:

> Catalina, más que una forma de vivir
> es más bien una moda, un fingir.
> Pues para ser de ideas concretas, no hay que llevar
> puesta una camiseta que diga: «Soy artesanal».
>
> —"Catalina", Rudy Wiedmaier.
>
> Se trata de niñitos bien
> que un día quisieron viajar
> para jugar y experimentar,
> sufrir con un giro mensual.
>
> Ayayai
> A qué no sabes quiénes son,
> yayai,
> ve si hay alguno alrededor,
> yayai,
> visten también de artesanal.
>
> […] Y si se quiere actualidad
> son ambidiestros pa' sentir:
> usan la izquierda pa' vender
> y la derecha pa' vivir.
>
> —"Los flacos cósmicos", Óscar Andrade.

La fiscalización a Miguel Piñera y a otros posibles impostores

se entroncaba con una inquietud más profunda que la simple denuncia de hipocresía. Lo que molestaba era la estrategia distractiva con que los medios calmaban la ansiedad de considerar al Canto Nuevo en sus pautas, ubicando como sucedáneos a músicos políticamente vacuos. La época tampoco estaba a salvo de la atávica costumbre chilena de intentar pasar gato por liebre.

---

173 Ver más en Capítulo 7.

174 Tema original del grupo chileno Agua.

Los espacios del Canto Nuevo

El panorama en vivo del Canto Nuevo tiene a la Región Metropolitana como mapa dominante, y a las comunas de Providencia, Ñuñoa y Santiago con la mayor cantidad de banderolas rojas. Por fuera, se recuerda el valioso trabajo de espacios porteños, como El Brasero y el Instituto Chileno-Francés, entre otros; o penquistas, como la Iglesia Universitaria, la sociedad Lorenzo Arenas o el Aula Magna del teatro de la Universidad Católica, a un costado de la plaza. Las peñas capitalinas fueron escenarios acogedores en los primeros años (Javiera, Canto Nuevo, La Fragua, La Parra), y luego los espacios tuvieron nombre de Casa (Del Cantor, Kamarundi, Casona de San Isidro) o de Café (Ulm, del Cerro). Los teatros IEM, Cariola y Caupolicán simbolizaron los años de mayor convocatoria.

En los primeros momentos, y a contracorriente del habitual noctambulismo, la actividad en vivo se acogía al atardecer, en espectáculos apenas producidos que, según *La Bicicleta*, «terminaban, y la gente se iba para sus casas sin una clara idea del sentido que tenían». Durante los años setenta la noche era un terreno aún vedado por el toque de queda, y peñas y boites se blindaban contra la censura a través de un repertorio en vivo blanqueado de contenido político o con muy cautelosas proclamas. En un hecho inédito, la Iglesia Católica comenzó, hacia 1975, a abrir las puertas de parroquias, centros pastorales y vicarías para acoger encuentros musicales de repertorio cristiano o laico, desarrollando además algunos de los festivales más importantes de la época, como Una Canción Para Jesús y Encuentros de Juventud y Canto.

Más tarde, la permanente amenaza a la actividad cultural y nocturna encontró un inesperado refugio en una red amplia de festivales, competencias y ciclos musicales. Como en ningún otro momento de nuestra historia musical, el Canto Nuevo pudo apoyarse en un soporte de encuentros independientes organizado sin fines de lucro ni propaganda, y levantado, ante el veto de cantautores en radio y televisión, como modo fundamental de difusión. Entre los los más importantes, estuvieron el Festival Universitario del Cantar Popular (organizado por la AFU, luego ACU[175]), el Festival Una Canción Para Jesús (a cargo de la Vicaría de la Pastoral Juvenil, con ocho versiones de 1976 a 1983), los Encuentros de Juventud y Canto (1978 a 1980, con un retorno en

1982 bajo el nombre Apuntes de Juventud y Canto), los festivales Chile Crea y Víctor Jara, desde el PC; el encuentro La Universidad Canta Por la Vida y Por la Paz, organizado por la ACU (cinco versiones de 1978 a 1982); y los ciclos Nuestro Canto, surgidos a partir de 1977 al alero del programa radial homónimo, y con espectáculos estructurados en torno a unidades temáticas u homenajes ("América, la patria grande", "Los patriotas", "Narradores de la patria", "Despedida a Quelentaro") que también acogían la lectura de poesía o breves montajes de teatro. La Gran Noche del Folklore, en tanto, tuvo a Ricardo García y el sello Alerce como articuladores para sucesivos encuentros en los teatros Gran Palace y Caupolicán desde 1977.

Se trataba de producciones precarias, con posibilidades técnicas muy limitadas y un sinfín de trabas absurdas a través de las cuales el régimen evidenciaba su vigilancia, y no sólo sobre los creadores vinculados a la música. Lo siguiente denunciaba una nota de mayo de 1979 en revista *Hoy*:

> Actualmente, los artistas ocupan más tiempo en burocracia que en la creación. El cuento de nunca acabar, el comprahuevos. Sus manos están más familiarizadas con papeles y timbres que con la fragancia de la trementina o las cuerdas de la guitarra. Su mente, perdida sacando cuentas de impuestos, buscando oficinas inencontrables que corresponden al permiso específico de tal o cual actividad.

En diciembre de 1974, el decreto-ley 827 gravó con un 22 por ciento de impuestos a lo recaudado en cualquier espectáculo[176], salvo aquellos auspiciados por «el Supremo Gobierno, los que beneficien a los Cuerpos de Bomberos, Cruz Roja, Cema Chile, Comité Nacional de Navidad, espectáculos circenses y fútbol profesional». La exención contemplaba, además, «las presentaciones musicales, de género poético, de danza, canto u otras que, por su calidad artística o cultural, cuenten con el auspicio de las universidades mencionadas en el número precedente», pero esto probó ser, en la práctica, una trampa. La nota de *Hoy* explicaba que «se ha visto que a organismos estudiantiles como la Agrupación Cultural Universitaria (ACU) se les ha negado el auspicio en su propia universidad». Los repertorios de Quelentaro, Tito Fernández, Illapu, Ortiga y Aquelarre tampoco fueron considerados «ni artísticos ni culturales» al someterse al juicio de diversos consejos

universitarios.

La dictadura no sólo cerró una época de espectáculos nacionales acogidos a exenciones tributarias, sino que además castigó a éstos con impuestos excepcionalmente elevados. Para peor, en 1978, el decreto 2.200 flexibilizó las disposiciones para el contrato de músicos extranjeros, facilitando así su presencia en programas y festivales66.

Más allá del valioso pero insuficiente registro de "Chilenazo", la presencia puntual de gente como Capri, Julio Zegers, Santiago del Nuevo Extremo u Osvaldo Leiva en el Festival de Viña —que entre 1974 y 1980 eliminó su competencia folclórica—, o rarezas notables de cruce entre mundos (como la interpretación de Isabel Aldunate para el tema central de la teleserie "Los títeres", en 1984), el Canto Nuevo se difundía primordialmente en vivo. Su audiencia fue, por lo tanto, la de adherentes ya conversos. Enfrentado, además, a una institucionalidad que le tendía alfombra roja a la música extranjera, casi no hubo posibilidades de promocionarlo como era debido ni encontrarle un sostén económico. Su extensa y constante actividad bordeó a veces, por eso, el milagro.

---

175 Sigla para Agrupación Cultural Universitaria, surgida entre estudiantes de la Universidad de Chile.

176 Once por ciento al fisco y el otro once por ciento a la municipalidad respectiva, además de otro cinco por ciento para el Pequeño Derecho de Autor de la época.

El canto popular-popular

El recuerdo de los medios sobre estos años suele traer imágenes de espacios cálidos y rostros universitarios, y omite que el Canto Nuevo tuvo un alcance social extendido. Junto al bullir de cafés, teatros y locales estudiantiles se mantuvo en la época un trabajo menos registrado y citado pero igualmente interesante, y que puede asociarse a los suburbios de Santiago y otras grandes ciudades.

Fue un canto que registró una crónica de barrios empobrecidos y bajo vigilancia; y del que grupos como Transporte Urbano, Los Zunchos, y Sol y Lluvia; y cantautores como Rebeca Godoy, Ana María Miranda, Raúl Acevedo y Jorge Venegas fueron exponentes importantes. Además de sus letras —más directas que metafóricas, más sarcásticas que introspectivas, más urgentes que reflexivas—, una característica compartida fue el intenso trabajo en vivo que los mantuvo activos: si para los cantautores universitarios un recital a la semana era una norma justa, éstas eran bandas y solistas que podían, eficazmente, ocuparse en presentaciones de lunes a sábado.

Era canto popular-popular, definido como tal por el origen de sus compositores pero también por los mundos que retrataba. Acogió problemas humanos y colectivos, pero no como un gesto de rescate ni reivindicación, sino por ser conflictos que estaban allí, como parte de la cotidianeidad de chilenos enredados en la rutina y el esfuerzo periférico, determinados por la doble condena a la pobreza bajo dictadura. En sus canciones, esos barrios alejados del centro ganaron al fin categoría de escenario. Es una constatación literal, comprobable en versos y títulos: Sol y Lluvia grabó “La cueca de La Legua”, Jorge Venegas le puso guitarra y armónica al ambiente de ollas comunes, y Raúl Acevedo citó nada menos que diecisiete poblaciones en su canción “A una Legua de La Victoria”.

Varios integrantes de Transporte Urbano habían salido de la población La Bandera, y ocuparon tanto las peñas como las micros para darse a conocer. Sus canciones tenían títulos que más se asociaban a la reacción visceral del proletariado que a una reflexión ponderada desde Ñuñoa o Providencia: “A’onde la viste...”, “Los asientos de las micros”, “Pañito amarillo”.

La combinación de su canto con ritmos bailables y palabras del coa potenciaba una voluntaria distancia de la eventual

sobreintelectualización del canto universitario; o, al menos, la suficiente para construir, por ejemplo, “La cumbia del paro” o convocar a “La barricada” con un agitado instructivo en lenguaje de esquina:

> En primer lugar
> hay que observar
> muy bien la esquina
> donde el cahuín se va a realizar.
>
> Y determinar
> la necesidad
> de materiales
> sin que ninguno vaya a faltar:
>
> El neumático,
> el miguelín,
> el combustible,
> fósforos secos
> y el aserrín.
>
> Y no hay que olvidar
> ni descuidar
> el loro que avise a tiempo por si la repre llega a balear.
>
> —“La barricada”, Transporte Urbano.

> Óscar Riveros: Aunque tuvimos un origen universitario, al poco andar elegimos acercarnos a las poblaciones. Nuestro ámbito nunca estuvo en el barrio Bellavista, sino en las ollas comunes, las bolsas de cesantes, las parroquias de barrio.

Transporte Urbano también tuvo el atrevimiento hasta entonces inédito de dirigirle al dictador una canción sin metáforas ni subterfugios, y en desafiante segunda persona: «Cuando te vayas, / por la razón o la fuerza, / no tomes nada / y deja la puerta abierta / para que entre el pueblo a tomar con decisión / esa Moneda que un día mutilaste», cantaron en “Cuando te vayas”. La osadía les regaló un vibrante entusiasmo en sus presentaciones en vivo pero también la eterna marginación de los sellos discográficos: «Ninguno quiso casarse nunca con nosotros».

Jorge Venegas fue otro de los compositores de la época

conocidos por la franqueza de su canto, primero como parte del Dúo Semilla y luego en la autoría solista. Sus canciones desdeñaban la metáfora en favor de la denuncia, sin dejar lugar a equívocos. Dos de las más conocidas, "Hombre de arcilla" y "El flaco guerrillero[177]", se ocupaban de la suerte de chilenos torturados sin posibilidad de ayuda judicial; y en "Y ya están por disparar" se advertía de la necesidad de la organización vecinal como contención a la represión policíaca.

Para el autor, activo hasta hoy en el canto social, este tipo de composiciones, más arriesgadas, correspondían a las de una lucha urgente sin espacio para tibiezas.

> Jorge Venegas: Nuestra opción como cantores populares iba más allá de una mera estética artística. Nuestro quehacer de ninguna forma debía estar divorciado del sindicato, la población, la universidad. En los [años] ochenta hubo en Chile canciones importantes de compromiso, pero también muchas metáforas dirigidas a la *whiskierda*. Lamentablemente, algunos artistas que quedaron encerrados en el Café del Cerro no acompañaron los procesos del pueblo.

El ambiente en el que se desenvolvían las historias de estas canciones era casi siempre el de un barrio sencillo, al interior de casas pequeñas donde no cabían más pretensiones que las de un futuro determinado por la pobreza y la represión. Jorge Venegas pintó un cuadro emocionante de esa cotidianeidad humilde en "Maestro de primaveras", comparando el sueño de un niño por convertirse en profesor con la aspiración libertaria de su madre.

Cuando el autor explica que «el canto popular era parte de la olla común, la huelga de hambre, la barricada y, por qué no decirlo, de las Milicias Rodriguistas y del Frente Patriótico» ilustra la convivencia que en parte del cancionero popular de la época unió pobreza, lucha y clandestinidad. Venegas coordinó el casete compilatorio *El Camotazo Nº. 1*[178] (1988, Cabalga), en el que músicos como Ana María Miranda, Sigifredo Zambrano y un debutante Francisco Villa pusieron su música a disposición de los Comités de Autodefensa de Masas (los CAM, de ahí el nombre del proyecto), organizaciones de base coordinadas con el Frente Patriótico Manuel Rodríguez con el fin de «aprender a defenderse ante una situación imprevista con el apoyo de los demás. Algo así como una táctica», según explica Jorge Venegas en su registro

escrito para ese proyecto67.

El Camotazo es la única producción de la época en la que puede encontrarse el tema "La paz y la guerra", tributo de Nino García a la estudiante María Paz Santibáñez, la pianista baleada por un cabo de carabineros durante una manifestación estudiantil[179]. Igual de asombrosos resultan un reggae contra el régimen ("Rip regae", de Jano Jara) y el vals chilote "La sublevación", del grupo Al Sur De La Miseria. El nombre de Jorge Venegas había aparecido ya en los créditos de otro disco colectivo y clandestino, coordinado por el Movimiento Democrático Popular en apoyo al paro nacional de 1985. Allí, temas de Manuel Huerta, Raúl Acevedo u Óscar Carrasco, entre doce participantes, se escuchaban intercalados por alocuciones del MDP «al pueblo de Chile» («nuestra propuesta es camino, / es combate, canto y raciocinio. / Nuestra propuesta es un arma / que el pueblo carga con su destino»). Era un disco de concepto que fusionaba con vehemencia y claridad la instrumentalización del canto con una urgencia popular encendida con mayor energía mientras más se alejaran sus intérpretes de las sedes universitarias o intelectuales entonces asociadas al Canto Nuevo.

El saludo musical a los combatientes armados o militantes del FPMR había dejado de ser un tabú hacia mediados de los años ochenta, cuando autores tan reconocidos como Patricio Manns o Pato Valdivia cruzaron hacia la clandestinidad desde sus habituales peñas y teatros con dos himnos al grupo combatiente mejor organizado en esos años. Manns es autor del "Himno oficial del FPMR" (grabado hacia 1984, en Europa, junto a integrantes de Inti-Illimani) y Valdivia, del Grupo Abril, firmó el "Himno de las Milicias Rodriguistas", con versos como «defendamos armados la verdad, / libertad para el hombre oprimido. / "¡Patria libre!" es el grito de unidad, / los caídos nos muestran el camino, / con su ejemplo renace el amor. / Es el pueblo que marcha decidido / con su fuerza su sed y la razón». De ambas canciones se grabaron más tarde numerosas versiones.

Con nombre de refuerzo de acero, el dúo Los Zunchos unió por quince años a Eduardo Sepúlveda y René Figueroa en un proyecto peculiar por su uso del humor y la frescura de sus melodías, elementos intencionalmente asociados a la sensibilidad de las clases populares. «Habíamos salido de la base. La población y los sindicatos eran nuestro referente natural», explica Figueroa68.

Su único disco, *Canto urbano* (1980, Filmocentro), fue un

trabajo levantado a dos voces, guitarra y mandolina; lleno de bromas incorrectas a instituciones que iban desde Don Francisco ("La polka de los concursos") a Cristóbal Colón («A veces yo pienso, Cristóbal Colón / que su discubrimiento / nos dejó peor […] / Pienso, don Cristóbal, / que quiso ayudarnos / pero nos jodió»), pasando también por la televisión y el maltrato de micreros a escolares. Inspirados en los letristas más agudos de la Nueva Canción Chilena —René Figueroa reconoce una especial admiración por Amerindios y Payo Grondona—, Los Zunchos expusieron con ingenio e ironía las patéticas contradicciones de un país irreflexivo que creía rozar el desarrollo de la mano de los Chicago Boys, y que comenzaba a delinear a un estereotipo de ciudadano que no haría sino afirmarse en los siguientes años: el endeudado.

> Yo quiero que a mí me expliquen
> eso que llaman cultura,
> pues dicen que soy inculto,
> más redondo que una hallulla,
> porque no sé distinguir
> una ópera de una cumbia.
>
> Me dicen que soy inculto,
> y yo no tengo la culpa.
>
> […] Lograron entusiasmarme
> con eso de la cultura,
> y me fui a la librería
> a comprar literatura.
> Mas no me alcanzó la plata
> ni para el IVA pagar,
> tampoco para un concierto
> que había en el Municipal.
>
> —"Sobre la cultura", Los Zunchos.
> Yo soy de la época actual
> y quisiera comprar
> lo que ofrece el mercado;
> como el guatón Mañungo
> que vive en una mejora:
> compró equipo estéreo
> y radio con grabadora.
> También se compró a letras
> un lindo tele a color,

con el que se entretiene
tomando choca en tarro
y sentado en un cajón.

—“Yo soy de esta generación”, Los Zunchos.

Al recordarlo hoy, René Figueroa —quien desde 1989 reside en Canadá— confía en el adelanto de ese canto de denuncia social a través del humor:

> René Figueroa: El consumismo en Chile no es nuevo. La gente consume aún más ahora que antes, eso sí; pero en aquellos tiempos también había gente que estaba endeudada hasta el cogote en Almacenes París y Los Gobelinos. Lo mismo, con la dependencia cultural. Y qué decir de la tele. Chile siempre ha sido un país capitalista pobre y dependiente, no muy distinto a muchos otros países latinoamericanos. Nosotros, los de entonces, quisimos cambiar eso pero no funcionó; o a lo mejor no fuimos capaces: nos quedó muy grande el poncho.

Por convocatoria y difusión, Sol y Lluvia fue el grupo más importante de esta corriente de canto desde los márgenes, y su fama no borra el hecho de que sus integrantes hayan provenido de la comuna de San Joaquín o que el grueso de sus recitales se afianzara en centros poblacionales.

Su fe cristiana combinó evangelio y política en algunas canciones tempranas, como “Desde la oscura tiniebla” y “Espíritu Santo” («tengo un diablo en mi corazón / que me quiere hacer callar, / es el temor, es el temor. / Pero mi pueblo me grita en silencio / que no deje de cantar»)[180]; esta última, escrita por Amaro Labra luego del secuestro de la DINA del que él y su hermano Charles fueran víctimas durante una jornada de estado de sitio en 1978. «Nos soltaron en un sitio eriazo cerca de la casa, diciendo que si seguíamos cantando nos harían desaparecer», ha contado Charles Labra. «Después de aquel secuestro, cantábamos con más fuerza»69.

Con el tiempo, Sol y Lluvia afirmaría un mensaje más ecuménico y político, siempre anclado en una base parcialmente rockera que aseguraba el baile y la expansión de su audiencia en vivo. Sus apelaciones fueron siempre directas, casi sin metáforas, y se ocuparon de la contingencia como si fuesen crónicas. Es lo que se escucha en las conocidas “Por el partido de la verdad”, “En un

largo tour", "Para que nunca más en Chile" y, sobre todo, "Lonquén" (en referencia al ya detallado hallazgo de restos de detenidos desaparecidos en esa localidad):

> Lonquén, sonido sangriento,
> rostro campesino prisionero,
> vana cárcel de ideas,
> río, cemento para unir tres huesos.
>
> Lonquén, vergüenza.
> Lonquén, Lonquén.
>
> —"Lonquén", Sol y Lluvia.

Su "Adiós, general" se convertiría en 1988 en un himno del triunfo del No contra Pinochet, aunque era una composición de años, registrada por primera vez para el casete *Canto + vida*, de 1980. Basada en una murga uruguaya de Jaime Roos («adiós juventud, adiós carnaval», decía esa letra original), Sol y Lluvia la levantó como un grito de hastío contra todas las dictaduras de la región entonces en ejercicio (de ahí las alusiones a Argentina, Paraguay y Montevideo). Aunque esa despedida demoró años en hacerse efectiva, una vez que pudo corearse libremente ya nadie la pudo acallar.

---

177 También conocida como "Guerrillero es el flaco".

178 El segundo volumen se preparaba en 1988, pero entonces vino el triunfo del NO y se canceló.

179 Más sobre esa canción en página 339 .

180 En su especial sobre Canto Nuevo (abril 1981), *La Bicicleta* observó la recurrencia de la temática cristiana en varias de las canciones asociables al movimiento («en donde la figura de Cristo aparece también como símbolo fundante de una visión de mundo popular», según el artículo introductorio). Hay otros ejemplos en composiciones del Grupo Abril, Eduardo Peralta, y Elicura, aunque distan de marcar una tónica para su cancionero completo.

Lo que no se publicó. Canciones como crónicas

Terminaría siendo inevitable que el hastío ante toda la parafernalia represora diera paso a letras cada vez más directas; urdidas, muchas veces, a partir del impacto ineludible de las noticias, o, incluso, como compensación a la sesgada cobertura de los medios. Existe un cancionero que podría agruparse en el subgénero de la crónica de derechos humanos, protagonizado por nombres entonces ignorados por "60 Minutos" o *El Mercurio*, aunque vivos en la lucha callejera frente a carabineros y soldados.

En "Tatiana en el viento", Jorge Venegas saludaba a Tatiana Fariña, joven estudiante de Sociología muerta en mayo de 1985 en circunstancias nunca aclaradas: «Detrás del aliento mortal de una bomba / aparece tu imagen despierta y desnuda». Patricia Chavarría hizo lo propio ese mismo año con los tres profesores degollados por funcionarios de la Dicomcar de Carabineros recordados en "Los tres claveles[181]"; y Nano Acevedo se imaginó, en "Camilo", a uno de los hijos de las ocho mujeres embarazadas desaparecidas tras el Golpe.

Raúl Acevedo tributó a los caídos de la llamada Operación Albania («doce vidas apagadas, / doce estrellas que se encienden, / los bufones de palacio consignaron la noticia / por la prensa uniformada disfrazando la injusticia») en un tema cuyo título ("Lo que no se publicó aquel miércoles 17 de junio de 1987") alude, en sí mismo, a la censura de prensa.

Jorge Yáñez, actor y cantautor usualmente asociado al folclore costumbrista, levantó en *El huemul* (1986) una emocionante colección de canciones sociales y políticas que incluía las "Décimas por los hermanos Vergara Toledo" y "Décimas por José Manuel Parada": «Si la muerte es el olvido, / yo no te puedo olvidar, / que no se puede matar / lo que tanto se ha querido». Hoy casi inencontrable, *El huemul* permanece en la memoria de muchos auditores de la época gracias a historias tan tristes como las de "La abuela que fuma", suerte de monólogo autobiográfico de una mujer que espanta con el cigarrillo los recuerdos de su esposo detenido-desaparecido.

Sebastián Acevedo y su dramática quema a lo bonzo —fue el único modo que encontró en 1983 ese obrero de la construcción para pedir explicaciones a la CNI por la detención sin cargos de dos de sus hijos— inspiró el "Réquiem en sol a Sebastián

Acevedo", de Nano Acevedo; y a Cristina González en "11 de noviembre": «Padre caracol enfurecido, / ahora somos todos tus hijos […] / No hay canto más valiente que tu prueba, / tu vida vale ráfagas de sol». La cantautora integró la canción a *Mensajero del amor* (1986, Alerce), en cuyo tema principal saludaba a un combatiente anónimo y liberador:

> La acechan multiples condenas por saber
> de la justicia de los hombres, del deber.
> Y el enemigo lo persigue, va tras él;
> y el mensajero está seguro de vencer.
> Si no es hoy día, es mañana o después.
>
> —"El mensajero del amor", Cristina González.

Muchos de los versos de ese álbum de canto diáfano y extraordinarios arreglos (participaron en la grabación músicos tan reconocidos como Claudio *Pájaro* Araya, Jaime Vivanco y Jorge Campos) se ocupaban, en efecto, de la potencialidad de la canción como instrumento democrático, con recurrentes menciones a la libertad y al involucramiento personal en un amplio cambio social.

> Cristina González: Siempre digo que, más que canción protesta, yo hacía canción *protestona*. Había [en ellas] algo de crónica, porque así me lo pedían el cuerpo y las circunstancias del país. De todas las herramientas con las cuales podía en ese momento lucharse contra la dictadura, sentía que la canción me era la más asequible. Yo consideraba que mi voz era una voz necesaria para contar lo que pasaba.

En sus composiciones de raíz jazzística, Cristina González dejó levantados breves pero potentes manifiestos:

> Hoy pongo hombre y patria en mis dos manos,
> y vuelvo a andar caminos de canción,
> pues estos dos amores que mandan mi oración me han intranquilizado,
> también me han enseñado
> el valor.
>
> —"Aún tengo la guitarra", Cristina González.
>
> Yo le canto al hombre entero,

al hombre combatiente,
a su principio noble:
la razón inclemente.
Yo le canto a una trinchera,
y le canto a mi bandera,
y a la hora de enfrentarse
yo no canto,
no canto,
no canto,
no canto.

Yo le canto a la memoria
del pueblo con la historia,
y es el pueblo quien decide
a quién olvida y a quién revive.
Y ahora que bien lo sabes
dónde va mi canto humano,
te digo que estés alerta
que ya viene, que se acerca:
se acerca el día cierto
en que rugirán los vientos,
y ese día hay que ganarlo
con la fuerza y la razón.

—"Yo no canto", Cristina González.

La de "Yo no canto" parece una parcial paráfrasis al famoso "Manifiesto", de Víctor Jara (el de «yo no canto por cantar ni por tener buena voz…»). Tal como el artista asesinado, González asumió la canción como una herramienta; un «camino» orientado hacia lo que, en "Aún tengo mi guitarra", identificaba como «estos dos amores que mandan mi oración […]: hombre y patria».

La autora tuvo plena conciencia del momento crucial en el que eligió cantar, y lo hizo en permanente alerta de la mezcla de intranquilidad y valor desde la que se expresaba. No era frecuente esa autoconciencia en las canciones de la época, y tanto mejor si esa osadía escrita iba acompañada con arreglos de mucho mayor vuelo armónico que los que demandaba la trova. A principios de los años ochenta, su mirada autoral y social era por completo avanzada para el estándar de las cantautoras con las cuales Cristina González —quien desde 1987 reside en España, donde se mantiene activa en la música— terminó agrupada.

De a poco el Canto Nuevo comenzó a desentenderse de posibles represalias, a perder sus antiguos temores y, como es lógico, a hacerse cada vez más punzante. La importancia de la técnica interpretativa, ejemplificada en el asombroso trabajo instrumental de los mejores discos de los años setenta (Aquelarre, Cantierra, Ortiga), fue cediéndoles el paso a aquellos autores que —a veces, a pura guitarra y voz— concentraban su fuerza en un canto urgente, también con sarcasmo y humor negro; y de versos no pocas veces mezclados con sangre y armas en ristre.

Lo que en los primeros años de dictadura habían sido desafíos líricos impensados, para mediados de los ochenta se volvieron atrevimientos bienvenidos; condimentados con dramática visualidad o inteligente sátira:

> Amiga, tengo un secreto
> que me corroe las ganas,
> una historia de derrumbes
> de asesinos y batallas,
> una patria de aire herido,
> de bandera ensangrentada;
> una guitarra en las manos
> y un fusil tras las espaldas.
>
> —“Amiga”, Ernesto González.

> Este dolor que hoy llaga
> pudre la piel, pudre el alma.
> Estas manos ya se nutren,
> contra el yugo se levantan.
> Todas las voces se juntan
> en la asamblea del pueblo.
> Crecen flores, fluyen ríos
> para el tiempo venidero.
>
> Golpea el sol en el árbol,
> huye el invierno del sol.
> En las raíces se gestan
> los brotes de rebelión.
>
> —“Rin por la democracia”, Napalé.

> Los que miran y no ven lo que pasa en el país.
> Los que vejan a la abeja que defiende su panal.
> Los que llevan diez monedas de traición en la moral

son los mismos que predican con espada y alcatraz
y no escuchan a la gente que comienza a pregonar
que hay un tiempo que termina
y otro tiempo que vendrá.

—“Se están quedando solos”, Osvaldo Torres.
Si ellos no me quieren
porque no marcho sus himnos,
porque no canto sus marchas;
qué le vamos a hacer, así es la vida.

Pero no por eso justifico
que amenacen,
que torturen,
que disparen,
que nos quiten
nuestras vidas.

—“Por la vida”, Schwenke y Nilo.

Mi rey me ordena
que baje la cabeza,
que asienta a su destreza
de componer la historia,
haciendo que la gloria
esté de nuestro lado
aunque nos ha quitado
la sal, el pan y el agua.

Mi rey se ofende
si digo que no es justo
que solamente Augusto
sea santo venerado.
Yo creo que es pecado
cuando se calla, otorga
Y lo que a mi me carga
es silenciar mi voz.

[…] Mi rey me dice
que debo estar conforme,
que es ganancia enorme
que él esté arriba;
que solo él me priva
de plagas y de males,

que son todas las causales
de nuestra situación.

—“Mi rey”, Schwenke y Nilo.

La anterior no es la única canción sarcástica grabada por Schwenke y Nilo. Había humor también en “Hay que ser bien pat’e vaca”, “Yo soy feliz”, “Yo quiero ser un viejo pop” o “En esta época” («el IPC de mi existencia / se mide en la solvencia / de los bienes que puedo comprar. / En los asuntos importantes / yo me hago el ignorante»). Entre las primeras composiciones del dúo de Valdivia —trabajadas, muchas veces, junto al poeta Clemente Riedemann— estuvo “Elegía por la muerte del chancho”, el ilustrativo relato del desnucamiento de un animal que termina como protagonista de un almuerzo familiar («lo comimos sin tristeza. / Recién engordando en abril / se fue bramando feliz, / se fue de chunchul la fiesta»). Las últimas dos estrofas del tema sugerían la posibilidad de que el chancho en cuestión aludiera a algún humano indeseable, cosa que los autores aseguran nunca estuvo entre sus intenciones. De todos modos, los siguientes versos motivaban un gracioso entusiasmo cuando se interpretaban en vivo:

No fue cantor ni poeta,
el chancho que yo celebro.
Fue apenas un triste cerdo
que nunca tuvo jineta.

Tantos que a más no poder
se creen lo que no son:
cerdos que sin razón
lo quieren a uno joder.

—“Elegía por la muerte del chancho”, Schwenke y Nilo[182].

Por su prolífico ritmo de composición y la fuerte identidad de su cancionero —sureño, introspectivo, visual—, Schwenke y Nilo fue uno de los nombres fundamentales del Canto Nuevo, y su discografía presenta a cabalidad aquel tipo de canción que tiene al texto como componente protagónico. Latía en sus temas una formulación atípica de la observación social y de su propia función de creadores. “El viaje” y “Nos fuimos quedando en silencio”, dos

de sus canciones más conocidas, eran ejemplos novedosos de una mirada excepcionalmente autocrítica y antidogmática en torno a la función del dúo en el movimiento de nueva cantautoría:

> Nos fuimos quedando en silencio,
> nos fuimos perdiendo en el tumulto,
> nos fuimos acostumbrando a aceptar lo que dijeran
> [...] y se fue apagando nuestro canto.
>
> —"Nos fuimos quedando en silencio", Schwenke y Nilo.

> Señores, dénme permiso
> pa' decirles que no creo
> lo que dicen las noticias,
> lo que cuentan en los diarios,
> lo que entiendo por miseria,
> lo que digo por justicia,
> lo que entiendo por cantante,
> lo que digo a cada instante,
> lo que dejo en el pasado,
> las historias que he contado
> o algún odio arrepentido.
>
> —"El viaje", Schwenke y Nilo.

Muchas veces el dúo de Valdivia se ocupó en cantar sobre el acto mismo de cantar, como en "Para el camino", "Que me vaya sosteniendo la ternura" o "Yo debo hablar con claridad":

> Hay que decir lo que otros callan,
> hay que decirlo con canciones,
>
> hay que cantarlas despaclto
> pero también en alta voz.
>
> —"Yo debo hablar con claridad", Schwenke y Nilo[183].

> Nelson Schwenke[184]: La sensación de muchos de mis amigos era que la dictadura nos obligaba a asumir papeles para los cuales no nos habíamos preparado. Yo nunca pensé en dedicarme a la música, por ejemplo, pero muchos de quienes sí podían hacerlo estaban muertos o exiliados. Entonces tú te tomabas ese espacio desde la duda y la falta de formación, y se hacía inevitable reflexionar sobre tu rol. El oficialismo imponía una cultura de la entretención, y era

importante defender al artista desde la función cultural o de aporte social, pero reflexionando públicamente sobre el sentido de ésta.

El de Schwenke y Nilo era un canto que articulaba sus dudas a medida que avanzaba; un raro ejemplo de una proclama social desconfiada de las verdades definitivas.

---

181 El impacto por esa noticia motivó lo que constituye la única composición de la investigadora. Se incluye en voz de Ana Poblete, del grupo Paillal, en el disco compilatorio *Vamos, Chile*.

182 Letra de Clemente Riedemann.

183 Letra de Clemente Riedemann.

184 Entrevista concedida para esta investigación poco más de un año antes de su muerte.

Del hombre nuevo al chileno medio

Con el hombre nuevo abatido y su utopía socialista relegada a un incómodo lugar en la memoria, la canción chilena bajo dictadura se abocó a retratar a un compatriota sencillo, resignado a la realidad, y adaptado a sus pedestres circunstancias. En su soledad y su simpleza, la mujer y el hombre chilenos aparecen en estas canciones despojados de la antigua épica y signados por un espacio limitado en donde desenvolverse.

El obrero y la trabajadora anónima que protagonizaron tantas canciones de Víctor Jara, por ejemplo, volvieron al primer puesto en títulos de Eduardo Peralta ("Juan González"), Schwenke y Nilo ("Sopas de Margarita", "Vidas mínimas"), Elicura ("Doña Eugenia"), Isabel Aldunate ("Estudiando el invierno"), Aymará ("Hombre del sur"), Hugo Moraga ("Violeta") y Mariela González ("El costurero"); mientras que Osvaldo Torres levantó en "Por ti, amigo, hermano" una poderosa asociación entre pobreza y reivindicación política que más tarde Raúl Acevedo llevaría a una invitación *empoderadora* en "Simplementa despierta, María", su tema acaso más conocido. Allí una pobladora víctima de la violencia política se convierte en un ejemplo de lucha anónima.

> Porque hicieron de tus manos
> una pala y un arado,
> porque hacen de tu nombre
> un oficio mal pagado,
> porque eres un silencio
> más antiguo que el olvido,
> voy a desangrar mi canto
> en la voz de los dolidos.
>
> —"Por ti, amigo, hermano", Osvaldo Torres.

> Déjate de teleseries y mira la realidad,
> que aquí nadie va a venir
> a regalarte dignidad.
>
> […] El Manuel siempre decía
> que *erai* compañera fiel,
> que estabai junto a su lado
> en la tarea de crecer.
> Después que se lo llevaron

sólo supiste llorar,
y ya es tiempo que esa pena
vai entrando a disipar.

Ven, María, pobladora,
que tú erís fundamental
en la lucha por la vida,
el trabajo y la igualdad.
Porque son miles y miles
los que junto a ti estarán
levantando las banderas
de la clase popular.

—"Simplemente despierta, María", Raúl Acevedo.

Sin *hits* radiales, discos superventas ni hitos de convocatoria, el Canto Nuevo asumió la modestia de sus ambiciones. ¿Himnos generacionales? Los hubo, pero también a escala moderada. "A mi ciudad", "El hombre es una flecha", "El viaje" o "La vida en ti" son canciones inolvidables para la juventud universitaria de los años ochenta en Chile, pero no nacieron ni crecieron con la intención transversal o histórica de "El pueblo unido jamás será vencido" o "El baile de los que sobran", por ejemplo.

> Hugo Moraga: Al menos en mi caso, la composición buscaba un alcance más personal que colectivo. El tipo de canto político que más me interesaba era aquél que podía conectarse con la emoción, y eso estaba lejos de los grandes canales de difusión. Quizás por eso casi nadie me veía dentro del canto político: yo me alejaba intencionalmente de la militancia, del sacerdocio; y privilegiaba el tipo de canción que se entendía políticamente no desde el intelecto.

A falta de una proclama movilizadora de masas, la del Canto Nuevo fue una voz introspectiva y discreta que habló desde y para sujetos individuales. Era una voz que se emitía con valor desde el silencio y el aislamiento de la época, y que no lograba zafarse de esa impuesta restricción expresiva. El desafío pasó a ser, entonces, «cantar desde adentro, pero interpretar a los demás», como lo sintetiza Osvaldo Torres. Ese canto salió a veces entre susurros y una casi asfixiada necesidad expresiva. Fue por eso, y pese a su

timidez, un canto heroico.

Despacito,
lo que tengo que decir es delicado.
Y, en verdad, me duele más a mí que al que yo acuso.
Enderézate
y préstale atención a lo que digo,
porque yo estoy cantando por la voz de mis amigos.

—"Simplemente", Santiago del Nuevo Extremo.

Y nosotros aquí, entre el miedo y el hambre,
creciendo para adentro sin haber sido niños,
aturdidos del juego a perder,
de no saber a quién seguir.

Tú y yo tenemos pena, y, sin quererlo,
vivimos esperando algo de los números,
de la historia, del tiempo,
de esos gritos en la calle
que llaman la libertad.

—"Para comprender lo que viene",
Santiago del Nuevo Extremo.

Ciego de eclipses prematuros,
sordo de trinos inmolados,
mudo de exilio y de mortajas,
rengo de andares y de andanzas,
viejo de inciertos calendarios,
analfabeto de sus silabarios.

Limpio de hidalgos gallardetes,
sucio de hollines proletarios,
rico de auroras y simientes,
pobre de cetros y denarios,
alto de estrellas y quazares,
pequeño en la profundidad
de inmensidades.

Así es mi canto y sus razones.

—"Mi canto y sus razones", Raúl Acevedo.

Liberarse de los dogmas de la antigua canción comprometida

les dio a los compositores una nueva comodidad con su oficio. Varios cantautores de la etapa tardía del Canto Nuevo pronunciaban ya sin complejos opiniones en torno a lo limitante que les resultaba una atadura ideológica; así como sobre la importancia de profesionalizar técnicamente su trabajo, y su legítima aspiración a vivir de éste; escindidos al fin del carácter marginal que tuvo el movimiento en sus inicios.

«Cantar en una población o en un sindicato no sacraliza ni evangeliza al cantor70», había dicho en 1981 Eduardo Peralta, al presentar El Canto De Chile, el grupo que mantuvo durante alrededor de un año junto a Dióscoro Rojas, Juan Carlos Pérez y los hermanos Pedro y Eduardo Yáñez. El conjunto organizó ciclos de recitales en espacios como el Taller 666, la Parroquia Universitaria y el Teatro Cariola, siempre bajo un título convocante ("Sin motivo aparente", "Por una guitarra", "El canto de Chile") y un ánimo profesional asumido. Los suyos eran recitales bien organizados, bien producidos y con el cobro de una entrada que no temía a perseguir un margen de ganancias. «Una cooperativa de resistencia dentro de la resistencia», compara hoy, ríendo, el cantor sobre la iniciativa, más preocupada de la tradición trovadoresca chilena que de la política evidente.

> Eduardo Peralta: Nos rebelábamos contra la canción partidaria y aquello que le imponía al auditor qué era lo que debía pensar. En lo personal, cada vez me importaba más la arquitectura de la canción, que era algo que le había aprendido a los franceses. Pero había gente que en los [años] ochenta me decía: «¿Y por qué tocas tanta guitarra? ¿Para qué tantos acordes?». Lo que gustaba era algo bien clarito.

Era la anterior una imposición aun más fiera en el caso de trovadores como Eduardo Gatti, quien volvió de un tiempo de residencia en Europa a insertarse en el movimiento de peñas, luego de que su experiencia rockera en los Blops fuese impactada irreversiblemente por el Golpe de Estado. Las mismas críticas que durante la Unidad Popular le impugnaban a ese grupo una irresponsable evasión le llegaban ahora al cantautor en circunstancias por completo diferentes.

«No pretendo aterrizar en las estrechas pistas de las simples consigna», intentaba explicar Gatti en una entrevista de 1985. «¡No me pidan algo que no fluye puro de aquí, de mi voz!71».

Aquellas viejas obligaciones adscritas al canto político, traspasadas como por ósmosis desde los años sesenta, al fin se revisaban y aireaban. Si la Nueva Canción Chilena no dejaba espacio a dudas sobre la verdad del canto comprometido, y los primeros ensayos de rock chileno se habían permitido zafar con gracia de cualquier dogma autoimpuesto, el Canto Nuevo fue un caso peculiar de reflexión atribulada —a veces, desafiante; a veces, casi autoflagelante — en torno a la mismísima validez de su vocería.

Cuando todo a su alrededor estaba amenazado, el cantautor también dudaba del músculo de sus propias certezas. Y, sin embargo, las cantaba.

La censura de la alegría. Cantar los lamentos

La duda sobre su propia utilidad y el temor ante el riesgoso panorama circundante fue una combinación peculiar que hizo al Canto Nuevo escucharse como una proclama frágil. Algunos viejos cantautores en el exilio se extrañarían, a su regreso al país, de lo que consideraron una tibieza ideológica, y el nuevo círculo de músicos pop no tardaría en mofarse de lo que llamaron «Llanto Nuevo».

El tiempo de la dictadura no estaba para andar alegre, dirán algunos, pero ¿era una obligación la depresión? —pregunta el ensayista Fabio Salas—. ¿Por qué en el Canto Nuevo no hay exaltación alguna del sexo o de la parodia o de la chacota como manera de resistir? ¿Por qué sus canciones eluden tan sistemáticamente el baile y la apelación al cuerpo? ¿Por qué tuvimos que glorificar la depresión bajoneante como lo único políticamente correcto?72

Con los años, también los autores e intérpretes del movimiento se harían cargo de esa habitual impugnación. «Mirándome hacia atrás, encuentro atroz que llorara tanto. ¡No sé cómo la gente iba a escucharme!», admitía Isabel Aldunate en una entrevista con *Cauce*. «Había una especie de culto a la pobreza, al dolor», reconoce en *Ecos del tiempo subterráneo* el músico y director de la peña La Parra, Pancho Caucamán; y, en *La Bicicleta*, Eduardo Peralta habló de «la propagandística de la tristeza vacía73».

Emancipada entonces del Grupo Abril, Tati Penna explicaría las implicancias que hasta en su escote tuvo que considerar durante los tiempos de resistencia: «Usaba el bluyín, la permanente y las cosas largas para que no se notara nada […]. No estaba bien que la gente saliera de un recital del Canto Nuevo diciendo: "Mmmm, la mina rica". Era importante que el público comentara: "Qué profunda, qué bien dice las cosas"74».

Autores como Cristina González y Hugo Moraga buscaron escapar del lamento hermético tomando ideas de géneros latinos de invitación sensual, como la cumbia y la bossanova, aportando así colores que brillaban en el habitual gris de las peñas:

> Hugo Moraga: Recuerdo haber hecho muchas canciones con una contradicción vital entre música y texto. Me parecía que uno debía pararse frente a la adversidad con un

> cierto ánimo, aunque fuese actuado, que impidiera reconocer que uno estaba lastimado, derrotado o herido; o sea, por último no darles en el gusto en eso. Ahora, también entiendo que luego de que nos hicieron morder el polvo, ¿qué íbamos a hacer con la antigua épica? La gente que tenía un nexo con la Nueva Canción Chilena decidió transformar esa vieja épica en algo parecido a la autoflagelación, conservando una estructura musical muy solemne. Había una pesadez, es cierto.

Pero otros autores consideraban esa carga de tristeza, simplemente, inevitable:

> Eduardo Yáñez: Acá en Chile suele relacionarse la emoción con la tristeza. Si uno canta algo muy emotivo, luego te dicen: «Ya, ahora cántate algo más alegre». Lo que sucedía en el Canto Nuevo era algo inscrito en una cultura pasada del arte revolucionario, que yo conocí bien en los [años] sesenta, y según la cual poco menos tienes que estornudar de una manera revolucionaria. Claro que eso es muy aburrido.

La de estas canciones era una queja que, si convocaba a la acción, lo hacía con timidez. Ese *llamado a las armas* convencido y movilizador tan caro a la Nueva Canción Chilena y a otros momentos del canto popular en el mundo era, entre los cantautores chilenos bajo dictadura, una licencia tácitamente vedada y registrada sólo en algunas canciones excepcionales: “Homenaje”, de Santiago del Nuevo Extremo; “Es hora”, de Schwenke y Nilo; “Camino”, de Wampara; “Ven y avanza”, de Cristina González («ayúdame a librar esta batalla, / prepara tu lugar en el campo y en la plaza, / concreta tus ideas y unéte a la marcha / que ahora somos todos necesarios») o “Va a amanecer”, de Napalé («va a amanecer / viene la paz. / Abriendo cárceles / hay que vencer»).

En general, el Canto Nuevo no quiso (o no pudo) hacerse cargo de una convocatoria colectiva al cambio social, sino que concentró su indignación en lamentos en primera persona que, ante la tensión-ambiente, devenían rápidamente en algo parecido a la autoflagelación. Los lentes nebulosos y opacos de su mirada, eran, no obstante, los de la sociedad chilena en ese momento.

> ¿Y quién nos dirá

cuando ya no quede nada
ni nadie a quién decirlo,
que hace tiempo la risa
estuvo de nuestro lado?

Pero vinieron los años oscuros,
transformando el corazón en barricadas.

—"Barricadas", Santiago del Nuevo Extremo.

Yo que siempre estoy contento
tengo ganas de llorar,
y si me pongo a cantar
es porque me afirma el canto.
Que si yo largara el llanto
se desbordaría la mar

—"Yo que siempre estoy contento", Jorge Yáñez.

Cuando el alma se queda,
gime, llora
Cuando el hombre no siente,
nada puede.

[…] Juntos debemos luchar
y estamos quietos

Cuando el alma se queja,
cuando el alma nos duele
Sigue, sigue.

—"Y estamos quietos", Grupo Abril[185].

El Grupo Abril legó un único álbum, teñido del gris de su contexto: *Grupo Abril* (1982, Alerce). La voz baja de Tati Penna y el tono otoñal con que sus compañeros conjugaban allí folclore andino y un sutil rock progresivo se confabularon en un repertorio que no pudo despegarse de la pesada carga de sus circunstancias.

El grupo levantó incluso un emotivo "Vals para tu tristeza" que acogía a una mujer que el auditor podía asumir que había quedado viuda por un crimen político. Con la CNI como siniestra inspectoría social, se entendía que la «partida» de un ser querido no era el abandono de pareja usual en la balada. Era una canción que, bajo su intención solidaria, no lograba despejar una desolación abrumadora:

Compañera, esta tarde no ha llegado
quien es dueño de tu mesa,
al que esperas en la puerta
a la vuelta del trabajo.

[…] Compañera, es que sabes que ha partido
y aunque nadie te ha contado
te lo ha dicho la lluvia en los rincones,
el olor de sus camisas que tú guardas.
Te lo ha dicho ya el quejido triste
de su guitarra que llora tras la puerta;
es la misma que cantaba
tu cumpleaños o cuando había fiesta.

Compañera, hoy tu llanto se hace carne,
con tu pena me agiganto.
Mi pregunta hoy se hace espada;
tu tristeza, enseñanza.

—"Vals para tu tristeza", Grupo Abril.

«¿Qué dirían los zorzales / si en mi canto no estuviera / la agonía del que no puede volver?», asumía Schwenke y Nilo en "Si un día me dijeran", como argumento irrebatible a su tristeza. La lluvia valdiviana le prestaba a las canciones del dúo el fondo adecuado a esa pena.

El Canto Nuevo fue triste y fue solemne, y acrecentó así el flujo melancólico de la música popular chilena, la cual nunca ha sido precisamente un mambo. El apesadumbramiento de esa época tuvo, incluso, una asumida caricatura de la desolación en Tilusa («El payasito triste»), nombre artístico de Manuel Escobar (1938-1992), actor, poeta y cantor que ejerció de aglutinador central para las noches de la capitalina Casa Kamarundi, fundada por él en 1979. Además de su ropa y maquillaje, su seña inconfundible era la muñeca Alejandrina («ella es sólo una muñeca, / de fondo no tiene nada, / ningún rencor escondido, / ninguna envidia guardada»), a la que a veces abrazaba para enfatizar sus desolados e introspectivos monólogos en verso libre.

Con piezas como "Hermano carcelero", "Seamos amigos" y "Con permiso" («yo he visto cómo el río de la historia / atraviesa de parte a parte mi patria, / y mis hermanos, / mis pobres

hermanos, / llegan con la historia y se van con la historia: / desamparados, / tristes, / asalariados, / tristes»), Tilusa era el extremo invernal de un arco de ánimo que en el borde opuesto tuvo a autores a quienes el humor y la ironía les sirvieron para estructurar una observación aguda, y que en la mayoría de los casos ha envejecido con frescura. Entre los mejores, se cuentan el penquista Carlos Justiniano —con cinco casetes en los años ochenta, llenos de incorrectas sátiras sobre cesantes, soplones y poderosos— y Fernando Flopy López, un iquiqueño (la mayor parte de su trabajo musical lo desarrolló en Valparaíso) que en temas como "El perseguío" o "Santa conversación" le cantó a las dificultades propias de la sobrevivencia urbana asalariada.

Años antes de su fama televisiva, Felo se acomodaba en peñas como Casa Kamarundi y la Casona de San Isidro para probarle a ese público muchas veces apesadumbrado que la angustia también se podía combinar con risas, haciendo de la ironía una eficaz arma de crítica. Más que a la tensa situación del país, sus composiciones parecían querer azuzar la solemnidad con que se la vivía. Su "Canción por la unidad chilena", por ejemplo, era un ensayo sarcástico contra la trova bienintencionada, que hacia el final invitaba: «¡Canta conmigo, Augusto! / ¡Tú con él, Clodomiro!».

Los seguidores de Silvio Rodríguez no sabían si reír o indignarse con su recordada alteración para "Ojalá", cantada íntegramente —sílaba por sílaba— al revés. Deconstrucciones igual de insolentes hizo luego Felo de "Para vivir", de Pablo Milanés; "Penélope", de Joan Manuel Serrat; y "Los momentos", de los Blops (convertida por él en "Los ratos"). Hasta pedazos de la Cantata Santa María de Iquique pasaban a veces por su filtro irónico, en los que acaso fueron los únicos recitales del Canto Nuevo que sacaron carcajadas.

No siempre gracioso, aunque sí de una brillante agudeza, Raúl Acevedo ha sido un cantor de ejemplar exploración poética, que en trabajos como *Callejeando por decreto supremo* (1987, autoedición) buscó vincular lucha colectiva y afecto privado (como en "Canción de amor y revolución" o "Desagravio a un sentimiento allanado"), y que a la vez se propuso compartir su inquietud por la función del cantautor en aquellas circunstancias extremas. En "Poniéndome un poco más denso", por ejemplo, Acevedo elabora una larga disquisición sobre quien no se siente «poeta ni trovador / tampoco soy mero espectador», y que asocia la urgencia del combate a un silenciamiento demasiado extendido

en el tiempo:

> Por otra parte, ya estoy cansado
> de noticieros prefabricados.
> Y si no acepto seguir callando
> las injusticias del que decreta,
> no es un motivo para que piensen
> que la guitarra es mi metralleta.
>
> Si llega la hora de disparar
> pues no será con la partitura;
> será con balas, y junto a ustedes,
> para acabar con tanta basura.
>
> El tiempo pasa y hay que plantearse
> nuevos esquemas de organizarse.
>
> —"Poniéndome un poco más denso", Raúl Acevedo.

Acevedo pasó sus primeros años universitarios en Punta Arenas, donde participó en el coro polifónico de la UTE regional y, a través de éste, de iniciativas como el Taller Alturas, el grupo que en octubre de 1976 montó junto a destacados músicos locales la primera cantata de la que se tenga registro después del Golpe: *Canto a Magallanes*, de Fernando Ferrer y Rolando Arancibia[186]. Más tarde, en Santiago, el joven se afirmó en el canto en paralelo a sus estudios universitarios de diseño industrial. Fue expulsado de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile bajo el cargo de «incitación a actividades político-partidistas dentro del recinto universitario» (describiría más tarde este absurdo en "Callejeando por decreto supremo"), y no pudo librarse de unos días de secuestro y tortura a manos de la CNI.

Aunque abarcan historias diversas, no hay canción suya de esa época que no haga referencia a las desventuras de la vida bajo mando militar; a veces con asombrosa franqueza, como en "Yo no dialogo", otras con dramáticas descripciones de violencia (en "18 de agosto", por ejemplo, se escuchan helicópteros y metralletas militares); y, al fin, con graciosa perspicacia, como cuando en "El show no debe continuar" parte burlándose de la soberbia de Los Prisioneros («el disco súperventas / que reclama sin modestia / ser *La voz de los 80*»), sigue recordando el "Manifiesto" de Víctor Jara y termina en una denuncia más amplia contra quizás quién:

> Y me asombró el oportunista

que vendía disidencia
como quien vende conciencia.
Lo malo fue que contagió
con su pomada intelectual
al disidente de café
que ahora pretende tener show
con los problemas que se mama usted.

Eso, sencillamente,
merece un puntapié.

—"El show no debe continuar", Raúl Acevedo.

Raúl Acevedo: Nos hicimos el firme propósito de separar aguas con los revolucionarios de café que les dedicaban sus composiciones a los *pobrecitos* como un toque exótico, a diferencia de los que hacíamos esa canción en terreno. Ahí, entonces, hago un nexo indisoluble entre nuestra canción y nuestra lucha... en términos alegóricos, claro. A la distancia creo que hubo algo de *pendejada* en todo aquello: por un lado, nosotros haciendo exaltación de capacidades que «el pueblo» logró desarrollar junto a nosotros, pero que a muy poco andar, y con el adecuado tratamiento televisivo, olvidaron sin remordimientos. Por el otro, desacreditando la importancia de los intelectuales, que son un aporte en un país y más aún en procesos de cambio, y que no necesariamente deben ir a ocupar trincheras que no les corresponden.

Sesgada o no, la evidencia de esa disociación era un signo poderoso de un movimiento que para mediados de los años ochenta ya no se veía a sí mismo de un modo homogéneo, y en el que era posible vislumbrar quiebres y tendencias contrapuestas. Éstas no tardarían en alejarse de su centro común, y el fin de la dictadura sólo profundizaría sus diferencias.

---

185 Autor: Guillermo Basterrechea.

186 La obra se exhibió durante dos meses en el Teatro Municipal de Punta Arenas y luego salió de gira por localidades de

la región. En diciembre de 1976 debutó en el Teatro Municipal de Santiago. Si bien no tenía un contenido político, su formato era un claro tributo a obras similares durante la UP. Raúl Acevedo cree que el montaje «puede haber sido la primera vez después del Golpe que se mostraron en una celebración pública una quena y un charango».

Adiós a la peña. El Canto Nuevo en transición

Hubo apuro por escribir el obituario del Canto Nuevo, y no sólo en el bando enemigo. Ya en 1981 *La Bicicleta* advertía de su inminente extinción a través de una editorial que atribuía su supuesta decadencia a un intento de apropiación por parte del mercado y al esfuerzo individualista de músicos ya incapaces de pensar en colectivo75.

Pero el Canto Nuevo siguió sonando no sólo hasta la despedida de la dictadura, sino que incluso ofreció canciones dignas de atención durante los albores de la transición democrática. Escucharlas hoy es enfrentarse a una visionaria interpretación de la incomodidad con la repartija de oportunidades a la que terminaríamos resignándonos en los años noventa. No son muchos los cantautores señeros del Canto Nuevo que avanzaron más allá del triunfo del No a Pinochet, pero, quienes lo hicieron, se permitieron cerrar la puerta por fuera con justas reivindicaciones.

> Que son temas del pasado,
> que lo deje atrás.
> Algunos me dicen que olvide,
> ¿cómo he de olvidar?
>
> —"Algunos me dicen que olvide", Osvaldo Leiva.
>
> Se instaló la democracia,
> no nos dieron ni las gracias.
>
> —"Protestópolis", Raúl Acevedo.
>
> No vino nunca el temporal en que creí,
> y si llovió, ya no era yo.
> Pero me sobra corazón para gritárselo al viento.
> Tan adentro sopla fuerte el viento libre, tan adentro
> ¿Te acuerdas del afiche en la pared,
> ríendo como sólo ríe el Che?
> No había más que sol para entibiar la voz
> y hacernos libres
>
> —"Qué pasó con el afiche del Che que tenías
> colgado en la pared", Santiago del Nuevo Extremo.
>
> Cada régimen tiene su cerdo,

bebedores de bourbon *on the rocks*
que tienen su casa en la punta del cerro,
allá donde nunca llega el smog.
Y en sus terrazas recuerdan lo hermosa
que fue en esos años la revolución

[…] Y yo no me quejo porque existan cerdos,
pues ya forman parte del folclor.
Me quejo porque éstos, los representantes
de mi bien amada generación,
a éstos, fui yo —plenamente informado
y por voto secreto— quien los eligió.

—"Carne del nuevo cerdo", Desiderio Arenas[187].

¿Te *acordái* que hace algún tiempo
te escribí una canción
en la que yo te contaba
que ayudé en tu elección?
Con un poco de asco, es cierto,
pero igual voté por vos,
porque de los tres que había
erai como el menos peor.

—"Carta a Patricio Aylwin", Desiderio Arenas[188].

Como uno de los pocos nombres importantes del movimiento que decidió seguir en la música una vez recuperada la democracia, Schwenke y Nilo se incomodó, como muchos, con la posición en la que los encontró el Chile de transición. Fue un cambio drástico en el contexto del dúo:

> Nelson Schwenke: Al poco andar, comencé a sentirme atornillando al revés. Recibimos directamente la sugerencia de eliminar ciertas canciones de nuestro repertorio. La actitud de estas personas, todas muy importantes en la oposición a la dictadura, era algo así como «hasta cuándo reclaman, si ya llegamos a puerto». Ahí yo me di cuenta de que habían cambiado los payasos, pero que el circo iba a seguir, y que cualquier optimismo que pude haber tenido sobre la construcción de algo colectivo, esperanzador y profundo era un puro pestañeo. No sacas nada si alguien desde un alto cargo te dice: «Tu música fue muy importante para mí, pero entiende que ahora estamos en otra, y no te

puedo contratar». Sinceramente, nosotros fuimos mucho más marginales durante la transición que bajo dictadura.

Fue un verso del Canto Nuevo el que anunció la despedida a Pinochet en la portada del *Fortín Mapocho*, el 6 de octubre de 1988: "ADIÓS GENERAL, ADIÓS CARNAVAL. AUTOR: SOL Y LLUVIA. INTÉRPRETE: EL PUEBLO". Pese a ello, para el gran acto de asunción de Patricio Aylwin, diecisiete meses más tarde en el Estadio Nacional, los invitados musicales fueron a buscarse al extranjero: Ana Belén, Víctor Manuel, Piero, Soledad Bravo. Si sonó "A mi ciudad" fue desde un casete controlado en la cabina. El autor del tema escuchó la paradoja en su auto, de regreso de una obra a cargo de su oficina de arquitectura.

> Luis Le Bert: Había puesto la radio, y escuché: «Estamos transmitiendo en vivo desde el Estadio Nacional la celebración por el retorno a la democracia». Ahí supe lo que se venía. Me estaciono y me invade la pena. Me pongo a llorar. El tipo de la radio dice: «Vemos aquí a todos los que cantaron y lucharon por el término de la dictadura». El tipo describe a los que corren por la cancha, nombra a casi todos mis amigos. Sonaba de fondo "A mi ciudad". Yo no había sido invitado. Schwenke y Nilo, tampoco. ¿Por qué? Hay miles de teorías. Yo no quiero personalizar, porque si no hubiese sido uno, hubiese sido el otro. Nunca quise averiguar ni quejarme.

El cambio de contexto obligó a una redefinición para la que casi nadie tuvo pistas musicales precisas, más allá de los pasos que, con mayor o menor lucidez, siguieron las carreras individuales de algunos de estos músicos. La revista *La Bicicleta* imprimió su última edición en junio de 1987. El Café del Cerro terminó como tal en 1992, y en ese mismo espacio de Ernesto Pinto Lagarrigue con Antonia Lope de Bello se sucedieron discoteques con nombres como Zoom y Rockola. Varios entusiastas asistentes a los festivales de la ACU se reconocieron más tarde como autoridades en las reparticiones de gobiernos concertacionistas.

En las voces de gente como Francisco Villa, Alexis Venegas y Mario Rojas volvería, hacia los años noventa, un tipo de trova en parte inspirada en el Canto Nuevo, aunque habría que esperar hasta el siglo XXI para que nuevos cantautores, como Manuel García, destacaran más explícitamente la influencia de algunos

nombres del movimiento. Se trató, en todo caso, de una reivindicación discreta, pues para entonces era la Nueva Canción Chilena la que ganaba por lejos en la pista de interés de las recuperaciones. En general, el Canto Nuevo no ha sido un movimiento de *revival* ni reuniones, y la difusión de su legado es casi inexistente entre los más jóvenes. Ni siquiera la revisita de la década de los ochenta, emprendida sin tregua por radio y televisión a partir del 2000, accedió a incorporar a los héroes de las antiguas peñas y cafés junto a los de los primeros operadores locales de sintetizadores y delineador de ojos.

La celebración de los treinta años del Canto Nuevo, el 11 de octubre de 2008 en el teatro Caupolicán[189], tuvo una asistencia mayoritariamente adulta, en un espectáculo sostenido antes en la nostalgia que en el reencantamiento. La suya puede ser una revisión aún pendiente, o puede ser que el Canto Nuevo estuviese destinado a un momento atado sin reemplazo a sus circunstancias.

---

187 Inédita.

188 Inédita.

189 Durante la jornada se presentaron Schwenke y Nilo, Payo Grondona, Luis Le Bert, Sol y Lluvia, Felo, Dióscoro Rojas, Felo, Eduardo Gatti y Eduardo Peralta.

«A puro pan, a puro té»

Junto al canto universitario y de organizaciones vecinales, latió en los años ochenta un sonido que es necesario ubicar aún más abajo en la escala social. Fue un canto político esencialmente popular y nunca articulado como movimiento, expresado casi desde la improvisación; adaptado a partir de melodías populares a las cuales se les cambiaba el texto —la musicología define este fenómeno como *contrafactum*— o cuyos versos, originalmente neutros, adquirían de pronto total carga de actualidad. Fue lo que pasó, como se ha visto ya en este libro, con "Todos juntos", de Los Jaivas; o "Candombe para José", de Illapu.

El casete *Vamos Chile* (1986, Círculo Cuadrado), organizado por la investigadora Gabriela Pizarro, fue un valioso registro de esa expresión popular espontánea76. Su título recogía una arenga callejera («Vamos, Chile, caramba / Chile no se rinde, caramba») bajo la cual se acogían catorce canciones de intérpretes intencionalmente no identificados en la carátula[190]. Se ofrecía así un grito sin pretensiones autorales, que aprovechaba la fuerza de grupo para envalentonarse en una arenga atrevida, graciosa, pícara. Los dos extractos a continuación se presentan allí cantados al ritmo vivaz de la cumbia:

«Si este no es el pueblo, / ¿el pueblo dónde está? / El pueblo está en la calle / pidiendo libertad. / A puro pan, a puro té: / así nos tiene Pinochet» ("A puro pan, a puro té").

«El Pinocho tiene miedo / y nos pega la *allaná*. / Hagámosle la collera / con el paro nacional. / No, no, no: no queremos represión. / Sí, sí, sí: viva la liberación» ("La cumbia de la unidad").

El resto de ese compilado, hoy inencontrable, avanzaba a ritmo de vals, marcha, cueca, décima, tonada, cueca triste y parabién. El vals "El allanamiento" era especialmente elocuente:

«Tengo un arma poderosa: / mi guitarra y mi canción. / La metralla es mi garganta / que reclama la razón».

---

190 Participaron de la grabación cantautores como Anita Poblete, Catalina Rojas, Patricio Hermosilla, Isabel Sánchez, Héctor Pavez y Guillermo Ríos.

Cueca-sola: pañuelos por la denuncia

La Junta Militar pensó que tendría a la cueca de su lado, cuando, en septiembre de 1979, decretó por ley que ésta sería la danza nacional de Chile. Pero el baile tradicional campesino se volvió también un arma poderosa para denunciar la crueldad del regimen, transmitiéndole al mundo la desolación de las madres, hijas, hermanas y esposas de detenidos-desaparecidos. Durante los años de dictadura ellas comenzaron a bailar con las fotos de sus hombres queridos en la solapa. La «cueca sola» es una de los aportes más importantes a la música de protesta de esa época, y un símbolo internacional de los efectos de la dictadura pinochetista.

Nació en el seno del grupo folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, formado en un inicio por varias parientes de víctimas, entre las que destacaban Gala Torres, Apolonia Ramírez y Gabriela Bravo. Su aporte fue un canto de lamento y denuncia desde el testimonio. La primera vez que una cueca sola se escuchó y bailó en público fue el 8 de marzo de 1978, durante un acto en el Teatro Caupolicán por el Día de la Mujer. Los siguientes son los versos de esa composición pionera:

> En un tiempo fui dichosa
> apacibles eran mis días,
> mas llegó la desventura
> perdí lo que más quería.
>
> Me pregunto constante,
> ¿dónde te tienen?
> Y nadie me responde,
> y tú no vienes.
>
> Y tú no vienes, mi alma,
> larga es la ausencia,
> y por toda la tierra
> pido conciencia.
>
> Sin ti, prenda querida,
> triste es la vida.
>
> —“Cueca sola”, Gala Torres.

Gala Torres, arpillera y cantante, exigió durante décadas justicia para su hermano Ruperto, detenido y desaparecido en octubre de 1973. La mujer murió en el año 2002 y hoy su casa en Pudahuel se mantiene como peña folclórica.

Si bien existieron otras cuecas políticas o alusivas al drama de esos días, el concepto de la «cueca sola» terminó de popularizarse cuando el cantautor británico Sting incluyó el tema "They dance alone" en su disco …*Nothing like the sun* (1987). La canción, con guitarras de Mark Knopfler y Rubén Blades, estaba inspirada en el drama chileno e incluía alusiones directas al dictador («Hey, señor Pinochet, / ¿puede imaginarse a su propia madre bailando con su hijo invisible?»). Sting había conocido a algunas integrantes de la AFDD durante la gira sudamericana de Amnesty International. Su tributo fue grabado más tarde por Mercedes Sosa, José Feliciano, Joan Báez y Richie Havens, entre otras estrellas internacionales. La música del conjunto folclórico de la AFDD ha quedado hasta ahora registrada en los casetes *Canto esperanza* (1999, Alerce) y *De homenajes y recuerdos* (2009, Municipalidad de Maipú).

Capítulo 7

Los desmarcados:

Infiltrados en la televisión

Yo soy joven,
y tengo mucho miedo a la muerte.
Ninguna ideología me ofrece respuestas:
me entorpecen el pasado,
el presente, el futuro,
angustiándome de más.

—“Pronto amanecerá”, Florcita Motuda.

Playlist:

Fernando Ubiergo – Un café para Platón – Te recuerdo, Amanda – Carta abierta a Pinochet > Nino García – La paz y la guerra > Grupo Kámara con Osvaldo Díaz – El rey de las flores > Óscar Andrade – Noticiero crónico – Los flacos cósmicos > Florcita Motuda – Pobrecito mortal, si quieres ver menos televisión descubrirás ¡qué aburrido estarás por la tarde! – Es conveniente que lo sepas – Pronto amanecerá > Rosa Escobar, Claudio Guzmán y Bajo Cuerda – Chile, la alegría ya viene.

«¡Que se asome! ¡Que se asome!».

No habían pasado ni cuatro horas desde la llegada de Fernando Ubiergo a su habitación del Hotel O'Higgins, y el griterío bajo el balcón parecía tomarse la ciudad completa. Una Gaviota de plata en la mano y el camisón de lino blanco arrugado por los abrazos probaban el premio mayor a "El tiempo en las bastillas", la madrugada del martes 7 de febrero de 1978. Su canto, en el cierre del Festival Internacional de Viña del Mar, confirmó que ese tema sobre gaviotas, hormigas y el paso del tiempo resultaba ideal para el coreo de las masas y que su autor, un estudiante de Periodismo de 23 años de edad, se acomodaba con total prestancia a los efectos de su encanto.

El de Ubiergo era un carisma desplegado hasta entonces en festivales como el de El Quisco y de La Juventud, pero nunca antes proyectado por la televisión a tal escala. Premios más, premios menos, los protagonistas de cada Festival de Viña suelen volver tras éste a la vida que llevaban antes del juicio del llamado Monstruo. No fue así para Fernando Ubiergo, a quien el triunfo de 1978 lo enfrentó no sólo a los gritos de sus primeras e insistentes fans sino a la urgencia de un pronunciamiento político para el que el cantautor aún no se había armado de argumentos.

Era la mañana posterior a su triunfo en la Quinta Vergara, y ya tenía un sorprendente recado desde el edificio Diego Portales:

«Fernando, está aquí el edecán del Presidente y quiere hablar contigo», le avisó su manager, Jorge Mackenna. «Pinochet te invita a almorzar. El auto está abajo, esperándote».

La situación era absurda. Sobre el velador, una Gaviota de metal con menos de doce horas de uso. El griterío femenino bajo el balcón. La pieza de hotel sin hacer y las pocas horas de sueño. Con una toalla en la cintura, saliendo recién de la ducha, Fernando Ubiergo enfrentaba sin aviso al edecán del dictador y su amabilidad de diplomático. La mañana había dejado de ser graciosa.

> Yo me encierro en el baño y pienso: ¿Qué hago? ¿Qué es esto? ¿Qué pasa si digo que no? ¿Qué me van a hacer?

Ubiergo urdió pronto una respuesta. Se vistió, salió al pasillo y

enfrentó a los dos militares en misión desde Santiago. Fue breve:

—Quiero pedirle, señor, que le diga al Presidente que usted ha venido hasta aquí y ha escuchado a este grupo abajo gritando por mí y cantando mis canciones. Si yo voy donde el Presidente, de seguro voy a salir al balcón con él, y, al otro día, la mitad de los que están ahí afuera va a estar aplaudiéndome, y la otra mitad me va a estar pifiando. No quiero eso, señor: yo soy un músico. Agradézcale la invitación, me siento muy honrado, pero no voy a ir.

—Señor Ubiergo: yo le transmitiré lo que usted me ha dicho —respondió el edecán, y se retiró sin preguntas.

El triunfador de Viña no consiguió con eso aliviarse. Su manager, contrariado, le advirtió del riesgo comercial que acababa de asumir, y que «nunca más nos van a contratar en Televisión Nacional, huevón». Ubiergo sabía que el riesgo podía ser bastante más serio. Ni su representante ni casi nadie conocían de sus dos enfrentamientos previos con funcionarios del régimen. El joven cantautor no se atrevía aún a verbalizar ante nadie su temor, pero tenía pruebas, hacía meses, de estar en la mira de la dictadura.

El primero de esos amedentramientos ocurrió poco después del Festival de la Juventud de 1977, cuando el triunfo de "Un café para Platón" coronó una seguidilla de siete primeros lugares que Ubiergo obtuvo, en menos de dos años, en festivales municipales y escolares[191]. La sobria inquietud humanista de sus versos conquistaba de modo unánime a sucesivos jurados en certamenes sin más derroteros que las armonías vocales en plan Mocedades o el canto de raíz latinoamericana que había comenzado a legitimar el Canto Nuevo. Fernando Ubiergo no se acomodaba a ninguno de esos dos moldes, y lo que para oídos sensibles era una estimulante ventaja creativa, a los ojos de los aparatos de seguridad constituía, al menos, una condición provocadora; como todo aquello que la dictadura no lograba entender ni encasillar.

> Fernando Ubiergo: Menos de un mes después de mi triunfo en el Festival de la Juventud, con "…Platón" sonando mucho en radios, llegan a hablarme dos personajes de la Secretaría Nacional de la Juventud, muy conocidos los dos, al departamento de una amiga en común. Me dicen: «Cuéntanos, Fernando, en buena onda; sabemos que tu papá es socialista, cuéntanos qué onda tú. Mejor que nos digas, porque sabemos que hay una orden de investigarte de parte del general Odlanier Mena. Dicen que tú eres un

> comunista solapado». Claro, pensé yo, la sensación de esta gente es ¿quién es este huevón?

Las sospechas hacia Ubiergo surgían a partir de datos febles y aislados, pero con los que la dictadura podía armar sendos casos de supuesta subversión. El cantautor había terminado sus estudios en el Liceo Darío Salas e ingresado luego a Sociología en la Universidad de Chile, el cierre de cuya escuela lo obligó a continuar en Periodismo en esa misma universidad durante 1976 y 1977. Ni su padre había militado en un partido de izquierda ni el propio Ubiergo se había interesado en hacerse parte de la oposición activa contra Pinochet, pero un tío del cantautor había sido detenido tras el Golpe, y en los patios de la universidad había estrechado amistad con varios integrantes del Frente de Estudiantes Revolucionarios (FER).

Las pistas biográficas de Ubiergo, tan decidoras a los ojos de la seguridad del regimen, eran, en realidad, mucho menos elocuentes que las historias escondidas en algunos de sus éxitos. El mejor ejemplo es el de "Un café para Platón", un tema que nunca llegó a develarse en toda su carga política, y al que el autor quiso dejar abierto a interpretaciones diversas sobre el origen e identidad de aquel amigo que «un día a clases no llegó».

> Fernando Ubiergo: La canción tiene nombre y apellido, y es Carlos Giraud, hermano de la Marisol, polola mía en ese tiempo. Exiliado. Amigo mío. No era mi intención pasarle un gol a nadie con esa letra, y jamás pensé en la repercusión que iba a tener. Cuando la canción se hace famosa yo empiezo a dar veinte respuestas sobre su origen, y digo cualquier cosa. Muy a la larga, se convirtió en un himno de los exiliados; de eso me di cuenta cuando comencé a viajar y veía lo que producía. Ahí opté por no explicar nada más, porque la historia me trascendió y podía matar a todos los platones que ya existían. Consideraba injusto decir: «No, no es lo que ustedes piensan».

Como el gentil amedentramiento de los representantes de la Secretaría Nacional de la Juventud no había surtido efecto, funcionarios de la Dipolcar creyeron necesario hacerle una inolvidable visita a Ubiergo cuatro días después de esa reunión del «cuéntanos, Fernando, en buena onda». Las cosas serían, esta vez, más vehementes. Era una tarde en que la casa de Ubiergo y su familia en Maipú estaba sin luz. Dos funcionarios de civil exigieron

el ingreso al living, dejaron allí a la madre y los dos hermanos del cantante, y llevaron a su presa hasta su dormitorio. Vendría otro diálogo absurdo:

—Sabemos que eres del FER. Mejor que lo digas de una vez.

—No, no, señor.

—¡Entonces eres demócratacristiano!

—Señor, soy demócrata y soy cristiano, pero le juro que no soy democratacristiano.

El intento de confesión no llegó a ninguna parte, pero la oscuridad de la casa y los gritos de las visitas no hacían la situación menos inquietante. Después de un rato, los funcionarios dejaron a Ubiergo junto a su madre con la siguiente advertencia:

—Su hijo es un buen chiquillo, pero que se porte bien, ¿ah?

> Fernando Ubiergo: Cuando se fueron, nos abrazamos y nos pusimos a llorar. ¿Qué era eso? Yo no me atreví a comentarlo en la vida. Jamás se lo dije a mi manager ni a algún periodista. Me habían pegado una amedrentada violenta.

A medida que Fernando Ubiergo afianzaba su popularidad, el regimen comenzó a manifestarle una simpatía pública y privada que no era todo lo recíproca que podía parecer. Con sendas apariciones televisivas, éxito radial y de ventas, y la opción del músico por no manifestarse políticamente en público, el mundo del Canto Nuevo no sintió al cantautor como uno de los suyos, y asumió su lejanía y disposición a blanquear culturalmente a Pinochet. No fue algo que Ubiergo resintiera —no tenía amigos entre la nueva generación de músicos de izquierda y podía permitirse pasar de las peñas, en favor de recintos más grandes—, pero sí una situación que eligió analizar con prudencia. La cercanía de su manager con personeros de gobierno lo hizo encontrarse con frecuencia en su camarín u otros lugares privados con gente de la Secretaría Nacional de la Juventud o con líderes gremialistas. Ubiergo recuerda, incluso, la noche en que a su habitación del Hotel O'Higgins llegó a saludarlos Jaime Guzmán Errázuriz. Cada vez que veía a uno de ellos cruzarse en sus espacios privados, el cantante pensaba: «Éstos no saben qué pensar. Quieren confirmarse entre ellos: "Es nuestro, es nuestro"».

La primera mitad de la década de los ochenta tuvo en Chile a

unos pocos cantautores e intérpretes desmarcados de los polos ideológicos de la época, con una fama fraguada al margen de movimiento de peñas y parroquias, pero tampoco cómoda con las exigencias impuestas por el oficialismo a sus rostros favoritos de televisión, como la participación en el acto de Chacarillas, en julio de 1977. De este grupo de inclasificables, Fernando Ubiergo era el más famoso, pero en la misma situación de aparente inasibilidad ideológica se encontraban en esos años Florcita Motuda, Osvaldo Díaz, Óscar Andrade y Nino García: voces habituales de los programas "Sábados Gigantes" y "Chilenazo", o festivales como el de la OTI y Viña del Mar; sin canciones abiertamente políticas, aunque persistentes en el ejercicio de la observación social y en la decisión de no sumarse a la propaganda de los militares.

A todos ellos los une una muy similar transición de cómo fueron explicitando su rechazo a Pinochet: primero de forma privada, distraída por música que no incomodaba en las grandes arenas, y luego abierta y públicamente, castigada de manera más o menos enérgica por el régimen y su aparato comunicacional. Su atrevimiento y su perspicaz creatividad —rara vez valorados por la oposición— lidió por un lado con la incomprensión de muchos de sus pares, pero también con la organizada estrategia con que los militares y sus socios civiles se ocuparon entonces de deslavar la cultura musical.

---

191 Ubiergo ganó todos los festivales a los que se presentó con canciones propias entre septiembre de 1975 y noviembre de 1977, incluyendo los de El Quisco, del Sol, de la Primavera y, en dos ocasiones, el Metropolitano.

La música joven como causa concientizadora

La represión posterior al Golpe había dejado a Chile prácticamente sin cantantes ni compositores en libre ejercicio. La dictadura sabía que, a su modo, debía llenar con rapidez ese vacío. Parte de los esfuerzos al respecto recayeron en la Secretaría Nacional de la Juventud, la cual, entre otras actividades, se hizo cargo de una revista de espectáculos, *Juventud*, y del festival Primavera Una Canción. Aunque la cobertura de prensa a estas iniciativas fue sin duda generosa, su incidencia en el cauce cultural mayor del país dejaba al organismo siempre en deuda.

Con un sinfín de mensajes propagandísticos entre líneas, *Juventud* fue una revista de espectáculos y tendencias con no pocas de sus páginas quincenales dedicas a la música popular. Eran habituales entrevistas a gente como Frecuencia Mod, Malibú y José Alfredo Fuentes; y, de vez en cuando, sus columnas editoriales dejaban planteado un vago tema de debate sobre el quehacer cultural de la época.

«¿Por qué los autores no se han renovado? ¿Por qué no han aparecido nuevos intérpretes, y en la televisión siempre cantan los mismos? ¿Qué pasa que las radios suelen tocar pura música en inglés?», se lee, por ejemplo, en una nota de fines de 197677. Quizás las inquietudes musicales de *Juventud* habrían podido ser interesantes, si no hubiesen estado redactadas desde una incamuflable crueldad. Pese a que el canto popular chileno sufría entonces una represión inédita en nuestra historia, Benjamín Mackenna, uno de los consultados en ese reportaje, se permitía teorizar desde un prisma que resulta elocuente del tipo de prejuicio que determinó la suerte de la canción chilena durante los años de dictadura.

«Creo que todos fuimos testigos en el gobierno anterior de cómo se utilizó la música como actividad sectaria y como labor concientizadora. Fue una muy mala experiencia», afirma allí la voz de Los Huasos Quincheros, a quien se le cita en su doble condición de músico y funcionario. Tal como ya hemos visto, poco después

del Golpe había pasado a ser asesor y, más tarde, Secretario de Relaciones Culturales de la Secretaría General de Gobierno. Quién iba a querer discutirle[192].

La nota de *Juventud* avanzaba reiterando verbos como rescatar, realzar y promover; en función de lo que se identificaban como «los valores tradicionales chilenos». La mirada de ese anónimo redactor es representativa del modo vertical, conservador y paternalista en el que la institucionalidad cultural de la dictadura se hizo cargo de la música, al menos durante los años setenta. Fue una mirada ramplona y discriminadora que, por un lado, asfixió durante un largo período la expresión pública del canto popular auténtico, y, por otro, suplió el silencio impuesto a los creadores con una estética asociable de modo simultáneo al mundo huaso y al glamour barato.

Fuera de los espacios reducidos de peñas, festivales universitarios y programas alternativos de radio analizados en el capítulo anterior, la música chilena sonó a balada, a tonada campesina y a cueca apatronada; y se vistió de chamanto, traje y taco alto. La música se impuso quizás como nunca antes ni después en televisión, es cierto, pero lo hizo en un contexto de estelares nocturnos sin posible espacio de disenso[193]. Allí la canción debió asumir que no había un mundo que contar más allá del conflicto amoroso y una que otra proclama de vagas intenciones humanistas. No fue extraño que el régimen apuntalara de vez en cuando su aparato propagandístico con jingles autoadulatorios de extendida difusión en radios y comerciales televisivos.

Todas las expresiones artísticas recibieron con la dictadura una estocada de la que les tomaría décadas recuperarse, pero la cantautoría de texto o social fue víctima de un golpe doble: el de la censura y el de su reemplazo por un canto trivial hasta lo evanescente, para el cual la distracción era más importante que la mirada.

Fue, además, un tiempo durísimo para la industria. Las dos únicas fábricas de discos existentes, las de IRT y EMI-Odeón, cerraron antes de 1980, dejando al negocio disquero convertido en una simple correa importadora, acelerada por la reducción de aranceles aduaneros impuesta por la Junta. Si durante los años de la Unidad Popular las grabaciones importadas nunca superaron los cien mil dólares, en 1981 el monto transado ya era de cuatro millones de dólares. Los cálculos de ese mismo año para la importación de cintas vírgenes arrojan un negocio de US$5.9

millones78. Bajo Pinochet, las utilidades de las compañías disqueras chilenas cayeron a cifras negativas récord. El prensado local de discos fue un negocio a la baja cuyo funeral se celebró en 1980 sin posibilidad de resurrección.

Sobre las dificultades para funcionar del sello Alerce hay detalles en el capítulo anterior, y pueden complementarse con el recuerdo de los problemas de SYM, la etiqueta fundada en 1980 por las hermanas Sonia y Myriam von Schrebler (del célebre dúo Sonia y Myriam) que consiguió publicar valiosos trabajos de Hugo Moraga, Eduardo Gatti, Los Jaivas, Óscar Andrade y Sonia La Única, entre otros, antes de que la hostilidad de las autoridades las obligara a cerrar el negocio. Fue entonces que Myriam decidió mudarse a España.

«Quedé mal. Pasaron cosas desagradables y en ese momento juré nunca más volver a Chile», contaría años más tarde. «El público siempre nos trató con cariño, pero las circunstancias políticas de esos años fueron negativas para nosotros, y no me quedaron ganas de volver79».

La promesa le duró catorce años. Poco a poco, Myriam von Schrebler fue reintegrándose al ambiente musical chileno bajo democracia, en el que participó hasta su muerte, en diciembre de 2006.

En este panorama de extrema precariedad, el mejor canto chileno de pretensiones masivas debió adaptarse a un molde casi hegemónico de censura y banalidad que obligó a sus intérpretes a moverse con astucia y sin grandes expectativas. Los recuerdos de aquellos pocos cantantes que estuvieron dispuestos a cohabitar entre esos dos mundos divorciados —el de la canción social y el de la masividad televisiva— son estampas sólo a veces chispeantes, y, en su mayoría, dramáticas.

---

192 En muy contadas ocasiones se ha referido públicamente Benjamín Mackenna a sus labores de asesoría a la dictadura, oficializadas en el cargo de Secretario de Relaciones Culturales de la Secretaría General de Gobierno. En una entrevista de 1997 con *El Mercurio*, el músico describió su función como «una labor de extensión cultural. Nunca fui censor ni nada [...]. Mi labor era desarrollar proyectos culturales en el país. A [el escritor Enrique] Lafourcade le decía: “Oye, puedes hacer unos talleres de

literatura en Iquique", o sugería a un grupo de cámara para otra ciudad. Después de dos años [1973-1975] eso pasó al Ministerio de Educación. Pero creo que fue un error mío haber participado activamente, sin desconocer que tenía una adhesión al gobierno militar, porque creo que eso identificó al grupo».

193 En el libro *Ríe cuando todos estén tristes*, de Sergio Durán (2012, Lom), se afirma que «en su momento de apogeo, los shows musicales se transmitían de lunes a viernes, y también los fines de semana», y nombra a espacios transmitidos alrededor de 1980 como "El gran baile", "Aplauso", "Vamos a ver" y "Noche de gigantes".

Vocación de rebeldes

Nino García (1957-1998) llegó por primera vez como intérprete solista al Festival de Viña en 1985 (con “Sé que no me perteneces”, de su autoría), pero para entonces contaba ya con una experiencia larga en televisión, como invitado a programas como “Sábados Gigantes” y “Magnetoscopio Musical”; compositor en concursos de “Martes 13”, y pianista de orquestas de estelares. Su tema “Sin razón” había ganado la competencia local de la OTI en 1980, y el músico viajó a Argentina a defender esa composición sobre el desgaste amoroso.

Hacia mediados de la década de los ochenta, García era un pianista solicitado, un arreglador respetado[194] y un compositor con laureles excepcionales para un menor de treinta años de edad. Era, también, un profesional de conocida vehemencia y disposición a la polémica. No sólo había tenido un enfrentamiento público con Gonzalo Bertrán —entonces, el más poderoso director televisivo en ejercicio— por diferencias con el criterio seleccionador de un concurso televisivo. Según un episodio recién difundido en la biografía *Sin razón80*, el músico se negó a aceptar en 1980 la invitación del entonces embajador chileno en Argentina, Sergio Onofre Jarpa, para conversar sobre sus dichos públicos en torno al conflicto del Beagle.

«Para mí, la vida de un soldado argentino o de uno chileno valen más que un puñado de tierra», cita aquel libro como la frase de la discordia.

Con los años, la vocación rebelde de Nino García no hizo más que profundizarse, y excedió asuntos puramente musicales. En 1985, el compositor organizó en el Sindicato de la Construcción de Santiago una maratón de música a la que bautizó «40 horas por los derechos humanos». Dos años más tarde, el baleo de un carabinero a la estudiante María Paz Santibáñez[195] lo conmovió de tal modo —en parte, por ser ella una pianista, compañera de su hermana en el Conservatorio—, que compuso una canción en homenaje:

> Ella es la paz; aquél, la guerra.
> Habría que ver cuál de los dos tiene la razón.
> Ella, las teclas; el otro, el gatillo.
> Una el afán de construir
> y el otro, nuestra bandera como mantel.
> Chile, larga y angosta universidad intervenida

por un señor que no trepida en exonerar a la decana vida.
Mira cómo el río de tanto llorar se ha desbordado.
Algo hay que hacer para impedir que ese oscuro caudal
se lleve a la historia.

—"La paz y la guerra", Nino García.

"La paz y la guerra" quedó integrada al casete *El Camotazo Nº. 1* (1988), compilado en apoyo de los Comités de Autodefensa de Masas (CAM)[196]. La limitada difusión de esa cinta clandestina no alcanzó a desestigmatizar a García de su pasado televisivo. En *Sin razón* se describe la pifiadera que el músico debió enfrentar cuando asistió a un acto de apoyo a María Paz Santibáñez organizado en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, abucheo que ni las palabras de defensa de Fernando Ubiergo lograron aplacar. «¡No soy amarillo, compañeros!», intentó explicar García. Un testigo recuerda la sorpresa que le produjo escuchar ahí al cantante llamando frente al micrófono «asesino» a Augusto Pinochet.

Poco más de un año después de esos actos, Nino García anunció su retiro de los escenarios, luego de que su tema "Cuando estás aquí" se quedara con el tercer lugar del Festival OTI-Chile 1988 y ya estuviese a punto su encargo como arreglador del primer disco del grupo funk De Kiruza (otra prueba de la versatilidad que distinguió su carrera). La televisión era, a esas alturas, para él un medio ajeno, y sucesivos sinsabores en el esfuerzo por legitimarse como compositor profundizaron una depresión que concluyó en su suicidio el 2 de febrero de 1998.

Su muerte fue motivo de extensa cobertura periodística y de un largo debate en torno al abandono del medio a aquellos músicos no dispuestos a ajustarse puramente a pautas comerciales. García murió en la pobreza, aunque no por ello abandonó el trabajo musical en privado. En silencio, y sin expectativas de difusión, el músico pasó sus últimos años componiendo obras sinfónicas y de cámara. Una de las que se estrenó tras su muerte se titula *Sinfonía democrática*[197].

La doble vida entre los mundos oficialista y de oposición fue aun más vistosa en el caso de Osvaldo Díaz, cantante que alcanzó a gozar de varios años de enorme exposición —OTI, festivales— antes de que su participación en protestas contra el régimen lo dejara para siempre fuera de radios y programas televisivos.

Militante socialista durante su juventud, hijo de un comprometido dirigente vecinal en tiempos de la Unidad Popular, Díaz había debutado exitosamente en la música con su interpretación para "Ternura (Soy un muchacho aún)", grabada durante el ocaso de la Nueva Ola para el sello del productor Camilo Fernández. Luego de giras a Perú, Centroamérica y hasta la participación en un festival en Japón, los estudios de Ingeniería Mecánica distrajeron a Díaz casi por completo del canto durante todo el gobierno de Salvador Allende y los primeros años de dictadura. Una invitación del director televisivo Gonzalo Bertrán lo tuvo de vuelta en televisión en septiembre de 1975, y en el espacio "Kukulina Show" su interpretación para "Los carasucia" consiguió recuperar la atención masiva hacia su voz.

En esos versos de Luis *Poncho* Venegas sobre la infancia ida, Díaz dice haber encontrado una coartada para una discreta observación social, a la que se entregó con entusiasmo:

Osvaldo Díaz: A partir de la reflexión en torno a la naturalidad de los niños para jugar en la calle, terminabas recordando un tiempo pasado perdido, en el que existía libertad, espíritu de barrio, sentido de vecindad… todo eso que la dictadura estaba haciendo desaparecer para cambiar el país radicalmente.

Poco después, su interpretación para "Las puertas del mundo" consiguió el primer lugar de la versión chilena del Festival OTI 1975. Al menos por un tiempo, Osvaldo Díaz pudo ubicarse por encima de la dinámica de autocensura con la que colegas suyos menos exitosos intentaban mantenerse vigentes en televisión. Su popularidad y sus incontestables triunfos le permitieron en los siguientes años una serie de licencias que el cantante tomó y enarboló a la vez con cuidado y atrevimiento. Hasta mediados de los ochenta, su agenda de presentaciones fue una asombrosa cartilla de trabajo en dos mundos por completo disociados: "Sábados Gigantes" y festivales del sello Alerce; salones de grandes restaurantes del barrio alto y ollas comunes en poblaciones; "Festival de la Una" y peñas ñuñoínas. En su repertorio —incluso el televisivo— no faltaban títulos popularizados por Mercedes Sosa, Patricio Manns y Chico Buarque. El estupendo disco *Grupo Kámara con Osvaldo Díaz* (1978, Alerce) registraba algunos de ellos en compañía del conjunto de jazz-fusión fundado por Jaime de Aguirre y Edgardo Riquelme. Además de la osadía de incluir títulos de Violeta Parra ("Volver a los 17") y Silvio Rodríguez ("El rey de las flores"), las grabaciones que allí aparecen para clásicos

de la Nueva Canción Chilena (como “Valparaíso” y “Arriba en la cordillera”) fueron las primeras grabadas en Chile luego del Golpe de Estado para el repertorio de cantautores en el exilio.

> Osvaldo Díaz: Me interesaban aquellas canciones que tuviesen un valor de reflexión para el público, y con las que yo pudiera protestar y dejar pequeños destellos de identificación con el dolor, con el sufrimiento de la tortura, de la marginación, con la frustración de no haber logrado construir una utopía colectiva. Tenía que tener mucho cuidado con lo que andaba diciendo, pero, la verdad, cuando entiendes el poder del eufemismo puedes decir ¡muchas cosas! Y yo acaparaba sintonía, para qué estamos con patillas.

Ningún otro baladista habitual entonces en televisión podía permitirse un juego así de desafiante, y para el propio Osvaldo Díaz la osadía tuvo fecha de vencimiento. Su participación en diversas protestas organizadas contra la Junta Militar fue espaciando sus invitaciones a estelares, radio y festivales regionales, asegura el cantante. A los gestos de amedrentamiento más o menos traumatizantes de parte de la CNI —que incluyeron, hacia 1985, el secuestro de su empleada doméstica por cinco horas para una interrogación en torno a las «reuniones políticas de su patrón»— se sumó, a la larga, la imposibilidad de sostenerse económicamente en la música.

Luego de vender propiedades y sus más costosos equipos e instrumentos, Díaz terminó viajando a México en 1986 para probar allá suerte en la industria musical. De regreso en Chile, el trabajo con Eduardo Carrasco —a su vez, recién retornado de su largo exilio con Quilapayún— le regaló al cantante un breve pero exitoso paso por la televisión reconvertida para la transición democrática, incluyendo un tema finalista en el Festival de Viña 1990 (“Por favor no te vayas”) y un triunfo en el programa “Martes 13” (con “No digas que no me amas”). Las circunstancias de entonces ya no apuraban la reivindicación social, pero imponían nuevos estándares de espectáculo y autopromoción con los que Díaz nunca llegaría a acomodarse.

En la tercera vía entre el Canto Nuevo y la balada, algunos cantautores decidieron agitar las aguas televisivas desde el activismo de la sorpresa, vistiendo de excentricidad una reflexión sobre los tiempos que los burócratas de la censura —pendientes

sólo de la subversión literal— no tuvieron problema en dejar pasar. Flor Motuda es, en estos años, el ejemplo más asombroso de una canción social disfrazada de juerga y comicidad, pero también Óscar Andrade coló en los grandes medios de comunicación varias observaciones nada complacientes con el Chile de la época.

Su primer éxito, "Noticiero crónico" —primer lugar en el concurso de 1981 del programa "Chilenazo"—, se esparció por el país a alta velocidad, y fue la primera canción chilena de contenido social que logró una difusión masiva después de 1973. El tema simulaba un reporte noticioso ficticio que dejaba en evidencia la mezcla de frivolidad y sensacionalismo que suele distraer a la audiencia sobre aquello de verdad importante:

> Por un gol a cero se ha vencido
> al alza del pan y otras medidas
> que incrementarán el desarrollo
> de una creciente economía.
>
> Qué eficaz... mmmm.
> ¡Ejemplar!
>
> —"Noticiero crónico", Óscar Andrade.

En estudio, al sonido del tema lo marcaba un teclado monocorde, pero en vivo tomaba la forma de un trote nortino, que el público no podía escuchar sin llevar el ritmo con las palmas. "Noticiero crónico" estaba por completo alejado de la tonada costumbrista que venía resultándole entonces tan cómoda a los defensores de un folclore campesino. *La Bicicleta* llegó a describirla como una canción «heredera de Violeta Parra».

El éxito de "Noticiero crónico" llevó a Andrade al jurado internacional del Festival de Viña de 1982 y a obtener una beca de perfeccionamiento artístico en Europa (beca Raimundo Larraín) que nunca le fue entregada debido, según él, a la intervención de Dinacos, la agencia de comunicaciones de la Junta Militar. Eran tiempos de auge del Canto Nuevo, y Andrade se acomodaba sólo en parte en ese grupo de cantautores acogidos a las peñas, la poesía metafórica y las ideas de izquierda. Ni él se identificaba con ellos, ni ellos lo miraban con simpatía. Más que un asunto político, la distancia la marcaba la adhesión desprejuiciada de Andrade a los grandes medios de comunicación; sobre todo, la televisión.

> Óscar Andrade: Soy enemigo de los que mantienen un afán

masoquista; por eso no me gustan las peñas: allí se juntan cuarenta gallos y todos dicen «sí». Eso es luchar fuera de la batalla, y dónde hay que darla es en el medio adverso. No sacas nada con estar peleando en las zonas de paz81.

Las antipatías desde la izquierda se reforzaron un año más tarde cuando, para su disco *Vida* (1983, SyM), Andrade grabó "Llegó volando", de Patricio Manns, y alteró dos versos incómodos para el régimen[198]. Allí también figuraba una versión para "Casamiento de negros", de Violeta Parra, pero esas dos citas a símbolos de la izquierda no fueron suficientes para que la comunidad musical accediera detenerse en el mérito de una estrella de televisión que articulaba uno de los discos más ambiciosos de esa década, insistiendo en la denuncia de una sociedad encandilada por una frivolidad impuesta. "Los flacos cósmicos" y "Pan y circo" eran, por ejemplo, dos temas de ese trabajo particularmente críticos hacia sus destinatarios (a los que el autor nunca quiso identificar en público):

Se trata de niñitos bien
que un día quisieron viajar
para jugar y experimentar,
sufrir con un giro mensual.

Ayayai
A que no sabes quiénes son.
Yayai
Ve si hay alguno alrededor.
Yayai
Visten también de artesanal.

[…] Y si se quiere actualidad,
son ambidiestros pa' sentir:
usan la izquierda pa'vender
y la derecha pa'vivir.

—"Los flacos cósmicos", Óscar Andrade.

No quiero ser la historia.
Prefiero ser la parte más alta
del gran circo de la fama y luz.
Crear de acuerdo al rating,
cantar lo que es de moda y falsa inspiración.
Mira que todo es bueno.

Total, si es por dinero qué más da.

—“Pan y circo”, Óscar Andrade.

Con su ambiciosa revisión biográfica para el trayecto existencial de un hombre poderoso —una infancia ingenua, luego su frustrada juventud, su despótica adultez y, al final, su amarga agonía—, el tema “Vida” era una indagación profunda, cuyo sentido disidente resultaba innegable para quien se diera el tiempo de encontrar entre líneas su vehemente crítica al sistema social que lo sostenía. Campanas, violines, trompetas y un coro polifónico se ponían allí al servicio de un relato casi siempre en primera persona, y de excepcional complejidad para la oferta popular de ese momento.

¿Dónde está la verdad
en esta mal planteada sociedad?
Donde el bien es el mal,
y el bien no es la justicia y libertad.
¿Dónde va la verdad
de un joven cuando ve en la oscuridad?

La vida es así cuando al crecer
muchas preguntas quedaron sin responder.

Tengo el mundo en la sien,
dictándome el camino a recorrer.
Como un hombre vulgar,
hoy sólo pienso en mi seguridad.
Sólo soy un carnet,
un número archivado en un papel.

—“Vida”, Óscar Andrade.

Que esta última canción se haya quedado con el primer lugar de un concurso del programa “Martes 13”[199] poco ayudó a acercar a Andrade a la cantautoría de peñas.

Óscar Andrade: La reacción del Canto Nuevo hacia mi persona fue siempre ambigua y algo complicada. Me veían con desconfianza por mi participación en la tele, incluso por mi aspecto físico y forma de vestir. Un cantautor chileno con chaqueta de terciopelo negro y camisa de seda en ese entonces podía ser motivo de discriminación por sus

> pares; a pesar de que yo acentuaba ese estilo para pasar piola con la censura. Pero no me entendían en ese entonces; y ahora, menos.

Si Andrade encontraba en el rock sinfónico extranjero su principal inspiración musical (el último tema de *Vida* se titula "Emerson"), era en artistas locales como Florcita Motuda que dio con los escasos estímulos cercanos que entonces podía recoger. *Vida* incluía, de hecho, una versión suya para "Pronto amanecerá", uno de los temas reflexivos incluidos por el hombre del disfraz de goma en su casete *Pollito, sal de tu cascarón y ayuda a otros* (1982, independiente).

> Óscar Andrade: Florcita Motuda fue una influencia importante para mí por su genialidad y audacia en un país tradicionalista en ese entonces. Fue muy necesario para todo lo que vino después de él. Su música, sus respuestas impensadas —cuando en la tele lo querían hacer pebre por salirse de los moldes preestablecidos y no tener una voz de cantante típico— me fascinaban.

No sería Andrade el único inspirado por esa asombrosa e inusual manera de agitar las conciencias del Chile bajo dictadura.

---

194 Su experiencia al respecto acumulaba ya encargos tan diversos como discos de Hernaldo, Ginette Acevedo, Frecuencia Mod y Los Bochincheros, entre otros.

195 Herida a bala en la cabeza por el carabinero Orlando Sotomayor, durante protestas en el centro de Santiago contra la designación militar del rector José Luis Federici en la Universidad de Chile.

196 Más detalles de ese casete en capítulo sobre Canto Nuevo.

197 La obra fue estrenada en vivo en junio de 2000 por la Orquesta Sinfónica Ncional Juvenil, dirigida por Guillermi Rifo. Existe un registro de esta sinfonía en el CD *Homenaje al músico chileno* (2000, Mineduc).

198 «Y otros que se solazan por mil dinares / entregando su pueblo a los militares *tantos pesares*»; «Que no estará lejano el día clemente / en que nos levantemos contra los sables *comprendamos humanamente*».

199 “Una canción para el invierno”, Canal 13 (TVUC), 1983.

Subversión en horario estelar

Los esfuerzos del mundo huaso por aprovechar la dictadura para imponer dogmas folclóricos tuvo en la cueca campesina su símbolo identitario más potente. El 18 de septiembre de 1979, el decreto 23 declaró a la cueca «danza nacional de Chile», celebrándola como «la más genuina expresión del alma» de nuestro país[200]. Un año más tarde, el Ministerio de Educación estableció como obligatorio que los programas de estudio incluyesen en los objetivos generales de Educación Física lecciones de cueca a los escolares.

A juicio de la historiadora Araucaria Rojas, la dictadura utilizó la iconografía huasa como símbología del deber-ser chileno, ajustándola a un tópico de chilenidad «total e inmóvil»82. Con esa canción chilena patronal y políticamente vacía la Junta Militar buscaba, en parte, borrar el recuerdo de los intérpretes de raíz folclórica lejanos en el exilio; y así intentó imponerla incluso en espacios de representación internacional. Los Huasos Quincheros, por ejemplo, se ganaron el cupo artístico para representar a Chile en el acto inaugural del Mundial de Fútbol de 1974, en la entonces Alemania Occidental (RFA), aunque, semanas antes, un intento de gira por ese país concluyó en el más sonado de los bochornos de la historia del conjunto.

El 15 de mayo, poco antes de su debut en el teatro Volksbildungsheim, en Frankfurt, un grupo de exiliados chilenos hostigó al grupo con pifias, gritos y el ingreso a sus camarines para expulsarlo del lugar. La agresión —que incluyó la destrucción de parte de su ropa e instrumentos— surtió efecto: Los Huasos Quincheros debieron cancelar no sólo esa presentación sino la gira completa por Alemania[201]. «REGRESARON LOS QUINCHEROS SIN SUS INSTRUMENTOS Y TRAJES DE HUASO», tituló el diario *La Segunda* cuando, días después, recibió al grupo en Pudahuel al fin de su frustrada gira.

«Más de cien mil dólares en pérdidas ocasionó el atentado marxista del que fueron víctimas en Alemania», denunciaba la nota83, acaso calculando los costos del tour completo. Ya en el suelo seguro de Santiago, el grupo recibió saludos, gestos y hasta conciertos de desagravio.

Siete años más tarde, sería también ese grupo el encargado de darle en Santiago una bienvenida de tonadas y cuecas al polémico

Henry Kissinger, hombre fuerte en el gobierno de Richard Nixon, en Estados Unidos, y comprobado instigador del Golpe de Estado en Chile84.

Quienes hicieron descansar sobre la cueca huasa una representatividad al fin libre de observación social no contaban con la irrupción, en la segunda mitad de los años setenta, de un sujeto que tomó ese género —y también el de la tonada, la diablada y el trote andino— para deconstruirlo y devolverlo rearmado como un artefacto de provocadora insolencia. Su inspirador atrevimiento logró esquivar con gracia la marca militar, vistiendo de irreverencia un tipo de protesta visionaria y de alcance efectivamente masivo. Florcita Motuda acompañó los años fieros de dictadura con dardos atípicos, de una agudeza inclasificable, y cuya originalidad burló la censura hasta lograr sentarse encima del aparato represor con himnos libertarios que se cantan hasta hoy.

El curicano Raúl Alarcón se había parado en los años sesenta sobre el encantador surf-rock de Los Stereos y Los Sonny's, y, más tarde —luego de un breve paso por el Conservatorio—, puesto en práctica en algún festival municipal su heterodoxa lectura del folclore chileno. Su intromisión gloriosa, sin embargo, no ocurrió sino hasta febrero de 1977, cuando sobre el escenario de la Quinta Vergara ubicó toda su amarilla y engomada humanidad para presentar su cupo a la competencia internacional del Festival de Viña. "Brevemente… geeentee" era una conmovedora invitación colectivista a un país entonces casi inmovilizado por su desconfianza del otro.

Los medios levantaron los hombros y pusieron los ojos en blanco, como se hace ante un extravagante sin vuelta; y el músico tuvo la perspicacia de aprovechar la distracción ante su envoltorio para imponer en radios y televisión un tipo de canción social que, en otras circunstancias, hubiese sido detenidamente vigilada. «Sabía que no iba a tener consecuencias porque estaba protegido por el personaje», explicaría años más tarde sobre el refugio que Raúl Alarcón encontró en Florcita Motuda (construcción que, según su creador, fusionaba los sexos masculino y femenino)85. Era ese personaje, y no el ciudadano opositor a Pinochet, el que conseguía pararse con seguridad en los escenarios oficiales del Festival de Viña del Mar, "Martes 13" y "Sábados Gigantes", avivándole la fiesta a un país que encontraba en sus canciones una inusual distracción.

Había, sin embargo, en muchos de sus versos una innegable intención subversiva. El primer disco del ex profesor primario, *Florcita Motuda* (1977, Apri), se había dado un festín irritando a los puristas con su deconstrucción del folclore (cuecas y tonadas eróticas, delirantes trotes andinos, diabladas seudoespaciales) y la canción romántica (su *cover* para "La novia", de Antonio Prieto, incluye un nuevo final que deja a la comitiva nupcial disparada al cosmos); y hasta se atrevió a mezclar Silvio Rodríguez y charango en una versión para "Ojalá" que constituye la primera cita local grabada a la trova cubana de la que se tenga registro tras el Golpe de Estado.

Más tarde, Alarcón encontró el modo de horadar sutil pero insistentemente el agobiante modo de vida que los Chicago Boys y la televisión dictatorial comenzaban a imponer sobre los empleados chilenos en los años de masivas privatizaciones que caracterizaron el asentamiento neoliberal. Esa rutina tensa y competitiva, sin sorpresas ni humor, cómoda sólo a militares y serviles funcionarios, fue descrita con una mezcla de rabia y compasión en temas como "Mirada de alturas", "Es conveniente que lo sepas" y, por supuesto, "Pobrecito mortal, si quieres ver menos televisión descubrirás ¡qué aburrido estarás por la tarde!", el tema con el que, en 1978, Motuda dejó fuera de la OTI al popular Óscar Andrade y su "La tregua".

A tres décadas de su composición, la solidez de ese canto contra la rutina del empleado promedio sigue siendo irrebatible. Comienza con un falsete medio *disco*, toma vuelo con un *crescendo* inquietante, sigue con un contrapunto vocal acomodado entre violines, y planea luego en un estribillo machacante pero seductor, adornado por trompeta y bajo eléctrico. Su texto extraordinario es el diagnóstico más certero y bien sintetizado que haya logrado nuestra canción para retratar la suerte del chileno atrapado en una rutina que no comprende ni disfruta. La manipulación de la sociedad del espectáculo es hoy moneda corriente de debate sociológico, pero Motuda advertía sobre su peligro antes que cualquier otro creador popular («periodistas de televisión, / ¡salven la vida de la sociedad!»), y con una gracia que le permitía burlarse de la mediocridad televisiva precisamente en sus narices.

> Ahora está empezando la Tercera Guerra,
> las informaciones me mantienen angustiado,
> las noticias me persiguen todo el día

y ya llegaron los platillos voladores.

¡¿Cuándo?! En la tele.
¡¿Cuántos?!

Ya no tengo ganas de llegar a la oficina,
de plancharme la camisa,
corre todo muy de prisa,
¡sólo quiero descansar!

Pobrecito mortal, si quieres ver menos television descubrirás
¡qué aburrido estarás por la tarde!
Aunque el informativo te estremezca un poquito
tú mientes, y en el fondo no puedes negar
que te gusta.

—"Pobrecito mortal, si quieres ver menos televisión descubrirás ¡qué aburrido estarás por la tarde!",
Florcita Motuda.

Y con mayor razón si no te agrado,
es conveniente que lo sepas:
yo no elegí a los héroes.
Los padres de la patria, cuando nací,
estaban aquí.

Pero me siento libre para cantar
a todas las ideas que considero dignas.
Tal vez así la historia pueda brincar
de los determinismos que no hemos elegido
hacia los campos enormes de la libertad.

[…] Libertad
para cantar.
Libertad
para reír,
para vivir.
Libertad.

—"Es conveniente que lo sepas", Florcita Motuda.

Florcita Motuda aprovechó la misma apelación al chileno común que había levantado algunas de las mejores canciones de Eduardo Peralta o Payo Grondona, por ejemplo, pero la enmarcó

en una épica inaudita hasta entonces. Arreglos de orquesta y coros en falsete —tan deudores de Violeta Parra como de Frank Zappa o Ennio Morricone— lo ubicaron en una plataforma por completo diferente a la del Canto Nuevo; más colorida y menos doliente. En sucesivas entrevistas, el cantautor fue explicando que su agitación era intencionalmente «juguetona, coyuntural […]. Planteo mis puntos de vista dentro de un contexto lúdico86»; y que su distancia del canto político ortodoxo era una opción de resistencia a cualquier mensaje paternalista:

> Flor Motuda: Difiero de la forma de presentar las cosas en un tono oscuro y que obliga a pensar, porque quita fuerzas a la gente; la hace irse para adentro […]. Tratar de entregar un mensaje a quien no lo quiere es violentar87.

Aquello de la necesidad de expresión personal puede ser un lugar común en el manifiesto de cualquier cantautor, pero los versos de Flor Motuda lo transmitían de un modo sin duda sincero. El curicano le cantaba a un tipo de auditor del que no se sentía por encima ni alejado, sino que con el que buscaba empatizar a partir de una misma perplejidad. Además, sus canciones le permitieron reflexionar seriamente sobre su deber creativo y social desde la convicción de quien atisbaba una nueva etapa en la canción popular. Tan poco esperable era entonces esa forma de apelación que Motuda no tuvo problemas de encantar con ella hasta a los militares.

> Hermanos artistas, hermanos literatos,
> periodistas, noticiarios:
> las canciones del te odio y del te quiero
> ya están hechas.
> Son millones las pequeñas cancioncitas que absorben las pequeñas cabecitas de los hombres,
> sin observar que éstos son tiempos de conciencia
> y no de devaneo.
>
> […] Y si hoy tenemos que cantarle a tanta gente,
> ¡pensémoslo!
> ¡Digámoslo!
>
> […] Hay que construir con el mejor de los esfuerzos
> esas canciones que despiertan el futuro. […] Los invito a sumarse alegremente

a esta tarea de humanistas valerosos
que se proponen
humanizar la Tierra.

—“Si hoy tenemos que cantar a tanta gente, ¡pensémoslo!”, Florcita Motuda.

La reflexión de Florcita Motuda —quien en 1970 había comenzado a estudiar al pensador argentino conocido como Silo, y un año más tarde ingresó al movimiento Siloísta, en el que participa hasta hoy— se mantuvo por años en esa tierra casi inexplorada de la amplia proclama humanista-musical, sin adentrarse en la coyuntura política sino hasta 1988, cuando el plebiscito por el No a Pinochet reformuló al cantante en un nuevo disfraz: el de candidato presidencial. Con banda tricolor sobre un smoking negro y zapatillas blancas en los pies, Motuda se presentó en el Festival de Viña de 1987 buscando, en sus palabras, «pasarse el respeto por los símbolos patrios por buena parte, mostrando naturalmente rebeldía por todo aquello considerado como “respetable” en la dictadura».

Fue una etapa de composición veloz, con la aspiración democrática como motor, y que legó su artefacto más recordado en “El vals imperial del No”, intervención de *El bello Danubio azul*, del austríaco Johann Strauss II (1825-1899), con letra adaptada para la campaña televisiva a cargo de la Concertación de Partidos por la Democracia («transcurrían los años 1814 y en los salones imperiales corrían aires de libertad, y el célebre cantautor Johan Florestain preparaba esta linda canción en contra del Emperador», recita el chileno en un momento de su grabación). La familiaridad de la melodía —popularmente asociada a “El vals de los novios”— ayudaba a reforzar la idea de «nuestro matrimonio con la democracia», según el cantante, y convirtió la intervención en una cita casi inevitable. El autor recordaría más tarde la vez que el director Fernando Rosas «me paró en la calle muerto de la risa para contarme que a la Orquesta Sinfónica le tenían prohibido en ese tiempo tocar *El Danubio azul*, porque el público comenzaba a tararear “no-no no-no”88».

“El vals imperial del No” y “Nadie lo quiere ver, nadie lo quiere recibir” (sobre la hostilidad internacional hacia las siempre frustradas salidas al extranjero del dictador) fueron los dos temas de Motuda que apoyaron clips para la recordada tanda publicitaria opositora que se exhibió por televisión abierta entre el 5 de

septiembre y el 1 de octubre de 1988. Ambas canciones fueron también recogidas por el casete *La fiesta del NO!!!* (1988, independiente), editado poco antes del plebiscito de ese año con otros cinco títulos concebidos especialmente para alentar el derrocamiento de la dictadura, burlándose por igual de las promesas pinochetistas ("¿Y qué pasó con las bicicletas? [Te volaste, loco]") y la caricatura militar sobre la esencial perversidad de «los señores políticos» ("Somos malos malos los políticos!!! [Perestroika para ti]"). Ante un nuevo plebiscito convocado por la Junta Militar, Motuda quiso también dejar registro del fraude que lo antecedía:

> Para el plebiscito del 80
> no había registro electoral
> ni colegio escrutador,
> ni apoderados de mesa,
> y no había ningún control.
>
> El voto era transparente.
> Los votos en blanco se sumaban.
> ¿A quién se sumaban, señor Fernández?
> Dígame. ¿A quién se sumaban?
>
> Por supuesto, no era al No.
>
> […] Había más votos que personas, señor ministro.
> ¿De dónde salieron?
>
> —"Añoranzas nostálgicas del plebiscito del 80
> (canción costumbrista)", Florcita Motuda.

Al año siguiente, y con la democracia reinstalada, Motuda aprovechó el impulso de ese casete electoral para apoyar musicalmente una candidatura propia. Con el tema "Flor de triunfo" el cantautor animó los meses de campaña como postulante del Partido Humanista a una diputación por Villarrica. El himno apareció en una cinta de tiraje limitado (*Flor de triunfo. Canciones alegremente valientes*; 1989, independiente), en el que también la derecha neoliberal representada entonces por Hernán Büchi se llevaba un conjunto de pullas bajo el título "¡¡Y ahí va… con los fanáticos rezando… adorando su dinero depositado en el banco!!".

Vendría otro intento suyo frustrado de alcance al parlamento, en el 2005 (diputación por La Florida), pero para entonces Motuda

había vuelto a la composición social lateral, sin causas puntuales ni activismos explícitos, y con la proclama libertaria como gran brújula, cosa que volvió a reconocer un jurado internacional cuando, en 1998, su rap "Fin de siglo, éste es el tiempo de inflamarse, deprimirse o transformarse" se quedó con el primer lugar del Festival OTI («éste es el tiempo de grandes confusiones / pero también de grandes posibilidades. / Es un tiempo hermoso, / brillante, cristalino, preocupante. / Ha llegado el fin de siglo»).

El cancionero completo de Florcita Motuda defiende la idea de un ser humano que aprende a despojarse gradualmente de las imposiciones de su nacionalidad, su religión, su edad o, incluso, su género.

> No pertenece, no pertenece.
> Mi vida no le pertenece a la policía.
> No pertenece, no pertenece.
> Mi vida no le pertenece a la sacristía.
> Y ni siquiera a los médicos
> ni a los políticos,
> ni al Presidente,
> ¡ni a Dios!
>
> —"No pertenece", Florcita Motuda.

> Óyeme, no hay que hacerle caso a nadie
> que te diga: «No lo hagas».
> No importa que venga de donde venga.
> No importa que vaya hacia donde vaya.
> Uno podría decir, con total libertad:
> «Soy un irresponsable»,
> para ir probando todo aquello que me interese,
> buscando el centro de gravedad.
>
> —"No hay que hacerle caso a nadie", Florcita Motuda.

> Le llamaban ratonera a esa forma ordinaria
> de vivir la vida como quién cayó en la trampa.
> Ordinaria es la violencia, y todas sus maneras de reaccionar.
> Ordinario es también no hacer nada, pues ésa es una forma de complicidad.
>
> —"La ratonera", Florcita Motuda.

Más que una expresión política, el suyo ha sido un canto pacifista y libertario, y la radicalidad de esa proclama la ha pagado su autor con una carga de etiquetas muchas veces ramplonas que mal han definido su aporte a la música chilena.

---

200 Firmaban el acta Augusto Pinochet Ugarte, Gonzalo Vial Correa (entonces Ministro de Educación) y Julio Fernández Atienza (Ministro Secretario General de Gobierno).

201 El grupo ofreció más tarde en Frankfurt un concierto privado, organizado por chilenos a modo de reparación. La gira comprometida también incluía a Valentín Trujillo, el baterista de jazz Orlando Avendaño y parte del grupo de baile folclórico Antupán.

Pantalla plana. Censura en televisión

El veto a cientos de artistas nacionales y extranjeros[202] durante la dictadura homogeneizó la oferta musical chilena y redujo los grandes escenarios a una extensa planicie de casi exclusiva versificación amorosa. Cuando llegaba a suceder, la presencia en televisión de gente como Capri, Chamal, Hugo Moraga, Antonio Gubbins y Arak Pacha —en programas como "Chilenazo", de canal 9; "Cantares de Chile" y "Gira, girasol", de Televisión Nacional; o "Chile te invita", de TVUC[203]— solía ser debut y despedida, dejando fuera a lo más interesante de la cantautoría joven que se desarrollaba en esos años. La significativa actividad cultural desarrollada en peñas y puntuales festivales de oposición no fue suficiente para destronar a la balada como banda sonora oficial de esos años.

En ese clima generalizado de temor, en el que cualquier disco con una canción ligeramente social era considerado subversivo, y en el que cada recital debía ser aprobado antes de su realización por la intendencia, la precaución y la estupidez a veces se parecían demasiado. El libro *La era ochentera*89, de Macarena García y Óscar Contardo, reúne varios ejemplos de la más estulta censura, desde la vez que se impidió que "Gracias a la vida" ganara un concurso a "La gran canción chilena de todos los tiempos", en Televisión Nacional[204], a la revisión por parte de los militares de cada verso que se ejecutaría ante las cámaras, incluyendo los veinticuatro «ay» del "Ay, ay, ay", de Osmán Pérez Freire. Las aguas falsamente calmas de los medios bajo censura filtraban incluso himnos que hoy se considerarían por encima del bien y del mal.

Mantener esa compostura por años exigía de un control férreo y de un castigo rápido a los disidentes. Las anécdotas al respecto son incontables, pues hasta el derechista Luis Dimas se metió en problemas cuando en el "Festival de la Una" se le ocurrió homenajear al locutor Ricardo García, su antiguo mentor y entonces figura señera de la oposición por su trabajo como director del sello Alerce. Un largo autoexilio en Canadá había mantenido al monarca de la Nueva Ola al margen de los avatares políticos locales y los códigos soterrados de la dictadura. La biografía *El rey desnudo*90, de Sergio Benavides y Sebastián Montecino, cuenta del accidentado show que el cantante debió montar para el Festival de Viña de 1977, antes del cual dos

agentes le prohibieron incluir en él un homenaje al italiano Doménico Modugno («inconveniente para las circunstancias que vive el país», según los censores). Al final de su actuación, a Dimas se le acercó un fan inesperado: el entonces oficial de Ejército Álvaro Corbalán, con quien, según el libro, forjó desde entonces una amistad constante que beneficiaría los contratos laborales del artista a la vez que las ansias de espectáculo del uniformado (un sujeto con gran influencia sobre la pauta artística de los medios masivos bajo dictadura).

La relación con Corbalán fue, a la larga, un camino sin retorno para Dimas, quien en 1987 accedió a firmar el acta de militancia del partido de extrema derecha Avanzada Nacional y se convirtió en número fijo de varias giras nacionales de Pinochet, en las que también participaban otros amigos de Corbalán como Patricio Renán, Magaly Acevedo, Patricia Maldonado y "Los Nuevos" Perlas. Pero la feble convicción ideológica de Dimas le impedía un compromiso incondicional. Los problemas que le generó homenajear en televisión abierta a Ricardo García iniciaron un proceso de quiebre oficializado poco antes del plebiscito de 1988, cuando el cantante asegura haber rechazado un contrato millonario para participar en un acto de campaña del Sí.

No faltaron nombres para reemplazarlo.

Aunque en muy diferentes circunstancias, la decepción de Luis Dimas con el oficialismo puede compararse a la de Luis Chino Urquidi (1935-1994), uno de los compositores y arregladores más importantes del neofolclore, líder de los destacados grupos Los Cuatro Cuartos y Los Bric-a-Brac. Su explícito apoyo a la candidatura de Jorge Alessandri, en 1970, y al Golpe de Estado de 1973 —fue uno de los compositores de "Alborada", himno de bienvenida a la Junta Militar[205]— no dejaban dudas públicas de su filiación derechista, y el músico no tuvo problemas en aceptar un cargo en Televisión Nacional durante los años de dictadura. A partir de 1981 ideó y organizó allí "El semillero", iniciativa destinada a formar nuevos intérpretes con jóvenes de incipiente talento. Sin embargo, incluso en un espacio así de aséptico ideológicamente Urquidi debió enfrentarse a la censura cuando la CNI exigió examinar los nombres de los cuarenta competidores del programa.

«Se me preguntó por qué los había seleccionado», le contaría años más tarde a la revista *Apsi*. «Dije que por sus cualidades, expliqué las pruebas a que habían sido sometidos. Me dijeron: "No

es ésa la pregunta; queremos saber de qué tendencia política son". Ahí me empezó a dar rabia».

En esa misma nota de septiembre de 1988, Urquidi confirmaba su decisión de votar por el No en el plebiscito: «Reivindico el derecho a disentir sin que te lleguen cartas de amenaza, como las que me están llegando, del tenor más procaz y soez que te puedas imaginar y por el solo hecho de haberme manifestado partidario del No91».

La única vez que Fernando Ubiergo se vio afectado por la censura a su trabajo, su fama convirtió al caso en un asunto de alto impacto público, con varias semanas de seguimiento en prensa y declaraciones hasta del interior de La Moneda. En 1979, el cantautor cumplía con un segundo álbum para IRT, y se proponía enarbolar al fin una crítica social que hasta entonces había callado. De a poco, el joven tomaba conciencia de su poder y de la capacidad de negociación que le permitía la fama. En su primera gira al extranjero, un año antes, su manager le manifestó su preocupación porque las respuestas y gestos de Ubiergo se estaban poniendo, a su juicio, «muy políticos». Al regreso a Chile el cantautor decidió darle la razón, y preparó su siguiente álbum con un repertorio que combinaba composiciones propias con el título más famoso de Víctor Jara, dos composiciones de Silvio Rodríguez y hasta una musicalización del "Poema XV", de Pablo Neruda[206].

Pero el gobierno no estaba dispuesto a hacerle tan fácil la edición de un disco con títulos de autores simbólicos de la izquierda. El director de IRT, José Manuel Silva, habló con el músico y le obligó a retirar las canciones antes del lanzamiento a tiendas del casete:

«Llamó Benjamín Mackenna y me dijo que había que sacar estas canciones de comunistas, sobre todo ésa de Jara, que es una canción insidiosa. Tenemos que inventar algo. Decir que el *master* se quemó o algo así», le aconsejó el ejecutivo al cantante.

El incidente produjo el quiebre de Ubiergo con su compañía, con su manager (el bien contactado Jorge Mackenna) y también con parte de la prensa, que quiso presentar el incidente como un intento del cantante por autopromocionarse desde la victimización. Benjamín Mackenna e incluso el entonces Ministro del Interior, Sergio Fernández, negaron en público la censura que en privado Ubiergo había constatado. Su acusación quedó sin piso cuando el propio sello IRT acusó al músico de estar afectado por

«una lamentable confusión» y publicó mil copias del casete *Ubiergo* (1979), tal como lo quería su autor. Se hizo luego pública una carta en la que la disquera sostenía que no aceptaba su renuncia al contrato conjunto.

Eran tiempos extremadamente tensos para el cantautor. Hacía pocos meses, dos líderes gremialistas habían llegado hasta su casa para invitarlo al acto de Chacarillas, y se habían retirado con una vehemente respuesta de Ubiergo en torno a su disgusto con la mezcla de los héroes de la Guerra del Pacífico con un discurso de Pinochet y antorchas de sus seguidores. «Eso parece un acto fascista. Yo no voy a ir ahí», les dijo. Poco después, en una reunión privada, un coronel del Ejército lo había citado a la Fuente Alemana de Plaza Italia para recomendarle «con todo cariño, [que] no se meta en las patas de los caballos».

Una tarde de ésas, en su casa de calle Lynch, en La Reina, un golpe rápido y anónimo dejó a su Chevette con el capó hundido. El cantante decidió entonces llevar a su madre y hermanos a Valparaíso y se escondió dieciocho días en una hostería del Cajón del Maipo.

> Fernando Ubiergo: Yo no sabía qué hacer. No me atreví a hablar con nadie. No tenía vínculos. Fue un momento horrible, donde además lo pasé muy mal económicamente. Las radios no me tocaban, pero, al ratito, Gloria Simonetti se hace famosa con “Ojalá”. Era una cosa de locos. Yo me sentía totalmente traicionado, aunque no sabía por quién.

La invitación del sello Hispavox a grabar y promocionarse en España le cayó por eso como un salvavidas. A partir de abril de 1981, el chileno se estableció por poco más de cinco años en Madrid, aunque con viajes esporádicos a Chile. Su triunfo en la OTI de 1984, con “Agualuna”, decidió su regreso definitivo al país. De versos pacifistas, inspirados en la discusión que Ubiergo había atestiguado en España en torno al ingreso de ese país a la OTAN, el tema era, según el autor, «una especie de Guernica, con fragmentos de una realidad no coherente», y ha quedado en la memoria colectiva por los «¿Por qué? ¿Por qué?» intercalados entre los versos de las estrofas.

Para entonces, la antipatía de los medios contra el cantautor se había disipado, y su regreso al país fue anunciado a través de la campaña «Chile se viste de blanco», en alusión al color habitual de sus vestimentas de escenario. Una semana después de ese triunfo

en México, Ubiergo volvió a Chile. Con ropa negra, por supuesto, y con la firmeza ya asimilada para rechazar aún otra invitación de Pinochet a un almuerzo y una entrevista en Televisión Nacional con Antonio Vodanovic. Años más tarde, el cronista Pedro Lemebel escribiría:

> Tal vez, injustamente, la memoria de ese tiempo lo recuerda como el joven de traje albo que cantaba al amor despolitizado en una época terrible, y así quedó en el pentagrama memorial de lo ocurrido, para algunos, como el joven usado por el fascismo, que tal vez aprovechó sus beneficios, a diferencia de otros, que no pudieron expresar en su momento el canto del desgarro. Cuando lo conocí, me pareció un tipo que había vivido el estrellato a costa del reproche histórico. Incluso, me contó, muy afectado, que en el Festival Víctor Jara recibió una pifia atronadora de la izquierda que lo identificaba como el trovador dulce, de ojos celestes, que componía lindos temas para la teledictadura, un efebo semitriste que se vestía de ángel para la masa del Festival de Viña, atontada por el jarabe musical del corazón92.

Más inspirado por un vago misticismo que por la crítica social abierta, Ubiergo nunca quiso ser un cantor político, pero tampoco estuvo dispuesto a cuidar sus temas de posible dobles interpretaciones ni evitar que éstos aportaran a esa causa democratizante que, en silencio, también abrigaba. En esa opción oblicua, su mirada fue presa fácil de malentendidos y estigmatizaciones. Pero su exitosa discografía bajo dictadura excluyó un título que hubiese despejado cualquier duda sobre sus simpatías políticas. La historia de "Carta abierta a Pinochet —una canción de mediados de los años ochenta jamás grabada, e interpretada no más de tres veces en vivo— es asombrosa, como tantas cosas en su carrera.

> Fernando Ubiergo: Que yo me acuerde, la canté en tres oportunidades; la última de ellas, en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, para el segundo Festival Víctor Jara. Ahí había un ambiente político muy fuerte; unas cinco mil personas ante las cuales mi gran pecado era ser popular. Me senté sobre una silla y esta pierna me saltaba de los nervios, pero después de "Un café para Platón" hubo una ovación: «¡Otra, otra!». Para mí fue como una

> cicatrización. Sentí: «Estos huevones me están cachando». Entonces vuelvo al escenario y comienzo con la "Carta abierta a Pinochet". A la mitad de la canción empiezan los aplausos, los gritos. Para mí fue maravilloso. Nunca me voy a olvidar que, al salir, dos tipos con brazalete me agarran y me meten de inmediato a mi auto. Yo llegué a mi casa y me fui a la cocina a tomar un concho de pisco, como un cowboy. Tenía una sensación que no te puedo explicar; tan bella. «¡Después de tantos años…!»: eso pensaba.

Ubiergo no supo que alguien filmó esa actuación. Los dos minutos y fracción de la única carta musical a Augusto Pinochet aparecieron en YouTube a fines del año 2008, para su sorpresa y la de quienes seguían asociando al cantautor a un blanqueamiento del régimen. Es una imagen en blanco y negro, sin sonrisas, con el clamor lejano de aplausos que va creciendo a medida que avanzan los versos. Es el tipo de videos que, en su sencillez, contienen claves infinitas sobre lo que silenciaba una época. Es, también, la prueba emocionante del poder agitador de la canción popular:

> Oiga, señor Presidente,
> ¿no le han dicho que la gente
> corre y grita por la calle?
> La cosa está muy caliente.
>
> Estudiantes en el parque,
> horas libres y a la cárcel.
> No los mezcle con bandidos
> se confunden los sentidos.
>
> […] El pueblo no es asesino,
> sólo busca su camino.
> Si le falta el pan y el vino
> es preciso preocuparse.
>
> […] Pastelero, a tus pasteles.
> Jardinero, a tu jardín.
> Soldadito, a tu cuartel
> y el futuro pa' vivir.
>
> En general, los años pasan igual
> Desde Platón nada cambió.
>
> —"Carta abierta a Pinochet", Fernando Ubiergo.

202 Sucesivas denegaciones del permiso de entrada al país por parte del Ministerio del Interior impidieron conciertos de Mercedes Sosa, Joan Manuel Serrat, Silvio Rodríguez y Piero, entre otros músicos foráneos.

203 Otros programas televisivos de la época en torno al folclore chileno fueron “Esquinazo”, “Bajo el alero”, “Chile, Chile lindo”, “Canta Chile”, “Canciones de nuestra tierra” y” Chile y su música”.

204 A fines de los años setenta, el jurado del programa “La gran canción chilena de todos los tiempos” eligió a “Gracias a la vida”, de Violeta Parra, como el tema «más representativo del alma nacional». Dice la productora Oro Colodro en la citada investigación: «A última hora se nos avisó que no podía ganar. Después de horas de dimes y diretes, resolvimos salir del paso eligiendo a las doce canciones finalistas como las más hermosas, argumentando que frente a tan buenas composiciones era imposible e injusto elegir una sola».

205 Ver más en página 161.

206 Los temas luego cuestionados eran “Te recuerdo, Amanda”, “Canción del elegido”, “La era está pariendo un corazón”, “Poema XV” y, del propio Ubiergo, “Tango esmog” (con los versos «Y a un jilguero / por guerrillero / lo llevan a encerrar»).

La música del Sí y del No

Nadie previó que el plebiscito que sacó a los militares de La Moneda tendría una banda sonora que iba a ser recordada por décadas. La franja publicitaria en televisión que expuso los fundamentos del Sí y el No a Pinochet entre el 5 de septiembre y el 1 de octubre de 1988 se sostuvo, en parte importante, en los himnos especialmente encargados para cada opción.

El del Sí era una composición orquestada, grandilocuente y solemne, para cuyas estrofas se alternaban las voces de gente como Ginette Acevedo, Benjamín Mackenna, Rodolfo Navech, Antonio Zabaleta y Patricia Maldonado; y en cuyo estribillo se sumaban figuras diversas de la televisión y el deporte. El himno personificaba su mensaje de «país ganador» en Augusto Pinochet, a quien se le nombra hacia el final («el pueblo y usted, / ¡Pinochet! / Harán posible la esperanza, / ¡Sí!»), y cuya figura cierra la proclama con un vehemente triunfalismo: «Hoy la victoria tiene nombre: / ¡Presidente Pinochet!». Era una composición coherente con la estética marcial y sobrecargada de la dictadura, y no puede negársele su eficaz épica sonora. El Sí tuvo, también, otras composiciones especiales para radio y televisión, aunque de menor difusión y poca trascendencia. Entre ellas se cuentan “Ahora sí que Sí”, “Fuerza creadora”, “La cueca del Sí”, “Dale, dale, Pinochet” y “El camaleón”.

El himno del No, en cambio, optó por levantar el ánimo del oyente a través de un texto optimista (escrito por Sergio Bravo) y una música (de Jaime de Aguirre) que invitaba a la participación igualitaria de un gran coro ciudadano (sin protagonistas, aunque dirigido por los cantantes Rosa Escobar y Claudio Guzmán). De Aguirre había ensayado ya un himno político en “Somos más”, compuesto un año antes para un llamado radial a las elecciones libres, pero esta vez se aplicó en algo más cercano al pop, sin querer rozar los códigos andinos ni trovadorescos mayoritariamente asociados entonces a la canción protesta.

El tema fue grabado junto a la agrupación universitaria Bajo Cuerda y se integró a un casete, *Chile. La alegría ya viene* (1988, Alerce), que lo presentó en cinco versiones (infantil y jazz-fusión, entre ellas) junto a otras composiciones alusivas, como “Lo he visto yo”, “Vamos a ganar” y “No lo quiero, no”; esta última interpretada por el coro femenino que armaron las voces de Isabel

Parra, Tita Parra, Javiera Parra, Milena Rojas, Tati Penna y Cecilia Echenique; y que luego quedó documentado hasta en la exitosa película *No* (2012), de Pablo Larraín. La fuerza y adherencia de estas canciones resultaron fundamentales para dotar a la campaña completa del No de un vigor movilizador, apoyado frente a la pantalla por músicos diversos. No es que el himno de la oposición haya derrotado por sí solo a Pinochet, pero al menos contagió la idea de que algo así de difícil podía ser posible.

Capítulo 8

Nuevo Pop:

La voz de los ochenta

Con la autoridad que nos da el buen juicio, y en pleno uso de nuestra razón,
declaramos romper en forma oficial
los lazos que nos pudieron atar alguna vez
a una institución o forma de representación
que nos declare parte de su total.

Con toda honestidad y con la mente fría,
renegamos de cualquier patrón.
Ya todas las divisas nos dan indiferencia;
renegamos de cualquier color.
Se llame religión, se llame nacionalidad,
no queremos representatividad.

—“No necesitamos banderas”, Los Prisioneros.

Playlist:

Los Prisioneros – Nunca quedas mal con nadie – El baile de los que sobran – Poder elegir – No necesitamos banderas > Aparato Raro – Dulce decepción – Post mortem > Fulano – Rap rock – Gran restrictor, ten piedad (de nosotros) > Upa! – La nada – La emoción > Electrodomésticos – No estás viviendo bien > Banda 69 – Al son de nuestras penas > Emociones Clandestinas – No me puedo acostumbrar – ¿Es esto revolución? > Paraíso Perdido – Cabezas sueltas > Pinochet Boys – Música del general > Fiskales Ad-Hok – Libertad vigilada – Madre patria > Los KK – Anti fuerza pública > Los Jorobados – Deberes y derechos > Vandalik – Chile miseria > Índice de Desempleo – La cueca > De Kiruza – Algo está pasando > Panteras Negras – Tontos ricachones.

Largas décadas se tomó el rock chileno para hacerse cargo de su entorno. Vimos en los capítulos previos la excepción de grupos como Congreso y Los Vidrios Quebrados, pero, en general, el rock de los años sesenta y setenta eligió manifestar su disidencia a través de la narración de mundos íntimos u oníricos, haciendo de esa evasión una forma implícita de protesta al Chile en el que le tocaba crecer, aunque sin molestarse en increparlo directamente.

La dictadura vendría a cambiar todo eso, por supuesto. La homogeneidad en apariencias y opiniones, la discriminación por origen, y el asfixiante concepto de orden social impuestos por los militares —por no decir nada de la violencia de Estado— puso a hervir la rabia juvenil hasta que ésta estalló por fuera de los espacios de metáfora y grisura en los que se ubicó el canto de protesta encauzado por el Canto Nuevo. Pese a estar motivadas por una misma tensión urbana y, hasta cierto punto, una misma indignación, las canciones de uno y otro movimiento son casi incomparables, y no hubo entre sus músicos lazos de unión personal, sino, más bien, desconfianza y desdén. La protesta del pop y el rock de los años ochenta tuvo otros blancos, motivaciones y formas que la de los cantautores de peñas. Su hastío con el orden cívico-militar excedía las circunstancias particulares de la dictadura y se negaba a identificar un único enemigo, y es por ello que muchas de sus mejores composiciones se escuchan hasta hoy como quejas plenamente vigentes hacia un país sostenido en la desigualdad.

Podría limitarse el análisis del período tan sólo al efecto que sobre la música y la sociedad de esta década tuvieron las canciones de Los Prisioneros, la banda con letras sociales más exitosa de la historia de Chile. Pero al alero de su ejemplo, o incluso por fuera de su particular y brillante mordacidad, se desarrollaron suficientes canciones de justificada indignación con el Chile de Pinochet; y ya no sólo hacia su violencia, sino también hacia su clasismo, su arribismo, su tedio. Fue un canto enérgico y adherente, que, vestido de punk o de *new wave*, buscó conectarse con tendencias estéticas del Primer Mundo. Su público, sin vínculos con la antigua épica de la Nueva Canción, agradeció la reformulación de su alegato cultural bajo formas cosmopolitas y poco solemnes. Su vitalidad, gusto por el baile y ambición masiva permiten agrupar a estas bandas bajo la etiqueta de «nuevo pop»,

con todas las salvedades de su diversidad y del estigma que para muchos aún pueda guardar ese concepto.

La canción pop y rock de los años ochenta en Chile se fue definiendo, en parte, por descarte. Fue la expresión de un grupo de jóvenes que miró a su alrededor y se sintió desesperado, no tanto por el temor como por el páramo en el que veían avanzar los días. No había música local que los identificara, ni programas televisivos o cine que llevara a la pantalla sus inquietudes.

En un principio, no hubo en ellos más definición conceptual que la necesidad de expresar su molestia, ni mayor referente que músicos extranjeros cuya obra conocían a retazos. Su rasgo distintivo fue la decisión de no parecerse ni remotamente a los chirriantes modelos culturales alrededor suyo. Sus letras se atrevieron, se afirmaron y fueron, luego, difenciándose entre sí. Para la escasa conciencia histórica con la que se compusieron, el elocuente registro de época y la vigencia que muchas de estas canciones mantienen hasta hoy es prueba de una asombrosa lucidez.

El «pataleo protestante»

Su «apego a lo bailable, la experimentación rítmica y su preocupación por entregar canciones con letras de fácil comprensión aunque no siempre digeribles para estómagos delicados» destacaba en una nota de 1986 el periodista (luego cineasta) Cristián Galaz sobre la naciente voz conocida como «el pop de los ochenta». Su crónica para *La Bicicleta* consignaba que, «aunque algunos lo nieguen, son parte de una reacción frente al vacío musical de la última década, el rock tradicional, el *heavy* medio pasado y el Canto Nuevo en retirada». Como ejemplos, mencionaba a los grupos Primeros Auxilios, Paraíso Perdido, Aparato Raro y, por supuesto, Los Prisioneros; representantes, según el texto, de la «onda *new wave*: mucho carrete bailable y buena dosis de pataleo protestante93».

La combinación en una misma frase de un concepto subversivo («pataleo protestante»), otro frívolo («carrete bailable») y un tercero extranjerizante («*new wave*») es evidencia de la redefinición profunda con la que esa generación de músicos se planteaba la observación social.

Como no querían concentrarse en un mismo blanco de ataque, sus letras tendían a la dispersión temática. No era su canto un alegato específico contra la dictadura; sino más bien al sistema social que la alentaba y explicaba.

Sus enemigos podían ser, en el fondo, los mismos del Canto Nuevo, pero no los atacaban desde una rabia comparable en su articulación. Los grupos chilenos de pop surgidos en los años ochenta no sólo esquivaron limitar su alegato a panfletos partidarios (del lado que fuesen) sino que también abrieron su mirada al cauce cosmopolita, reemplazando la cita a los referentes latinoamericanos del mundo de izquierda por íconos londinenses, madrileños y neoyorquinos de obra reciente e ideario jabonoso.

> Miguel Tapia (Los Prisioneros): Cuando partimos, lo que nos molestaba era que el Canto Nuevo nos parecía muy adornado para lo que estaba pasando. Y lo que estaba pasando era que existían detenciones por sospecha, lacrimógenas en mi barrio y, más allá, torturas y matanzas. No era para estar diciendo metáforas. Creo que Jorge [González] proyectaba y sintetizaba muy bien lo que estábamos viviendo dentro del grupo, y lo que

conversábamos.

> Yogui Alvarado (Emociones Clandestinas): Una banda de rock era, para nosotros, el vehículo perfecto para plantear nuestra visión del estado de las cosas. Mi óptica en particular era que el Canto Nuevo estaba gastado, no tenía la fuerza musical ni mucho menos la rebeldía natural como para comunicar en forma espontánea un mensaje claro y directo con respecto a lo que nos sucedía como sociedad en aquel entonces. Por otro lado, el rock era y ha sido mi música, mi sonido de cabecera. Era imposible pensar en otro formato para lo que estaba escribiendo.
>
> Carlos Cabezas (Electrodomésticos): Creo que lo que hacíamos era en protesta por lo fome que era todo, y por el extremismo que habitaba en todos lados; y contra el toque de queda, contra las restricciones. Yo estaba muy chato con todos los políticos, y con el lloriqueo. Me atacaba el Canto Nuevo. Para mí, todo eso era la retórica de la retórica. Tu sentido común te indicaba que no se iba a ninguna parte. Por eso, uno corría solito.

Es fácil imaginar el recelo que visiones como las anteriores producían en quienes elegían cantar, en ese mismo momento, desde la solemnidad del dolor y de la pérdida. La incamuflable tensión entre nuevo pop y Canto Nuevo fue acogida por la revista *La Bicicleta* en una graciosa mesa redonda organizada en el Café del Cerro y registrada en su edición de agosto de 198694. Se encontraron allí integrantes de Los Prisioneros, Pinochet Boys, Emociones Clandestinas y Aparato Raro (entre otros representantes de la canción agitada y colorida), junto a Ricardo García, Eduardo Gatti, Payo Grondona, Amaro Labra, Pablo Herrera y Eduardo Peralta, como sus más quietos y sobrios contrincantes.

Como era de esperar, la cita no consiguió gran cosa en términos de acuerdos. Daniel Puente, de los Pinochet Boys, llegó a la reunión junto a amigos «ya embalados, y whisky en mano», según la nota, y luego descartó el análisis de Ricardo García diciendo «no sé qué estamos discutiendo. A no ser que ustedes quieran salir en las radios, en la tele, como productos de este sistema; es decir, con cultura fascista. Yo soy anticultura y mi grupo también». Amaro Labra, de Sol y Lluvia, se enfrascó en una pelea con Igor Rodríguez: «He analizado algunas letras de Los

Prisioneros y Aparato Raro, y están dentro de la línea de lo que es funcional a la dictadura. A mí, por ejemplo, no se me ocurriría cantar "¿Quién mató a Marilyn?", porque es un problema que no me llega. Pero sí me interesa saber quién mató a mis amigos que salieron de la población un día de septiembre».

Que el vocalista de Aparato Raro se sentía «más cercano a la tecnología que a una zampoña». Que el líder de Emociones Clandestinas no entendía un canto revolucionario sin energía, y que el Canto Nuevo lo «adomercía, en vez de [hacerme] decir: "¡Diablos! Este tipo tiene razón"». Más que defenderse, el nuevo pop delimitaba su territorio. Hacia el final de la cita, Jorge González —quien había partido saludando a «*La Bicicleta*, que la leen los artesas»— terminó discutiendo con Pablo Herrera, y defendiéndose de los muchos malentendidos con los que intentaban encasillarlo los moderadores:

> La verdad es que no creemos que esta nueva generación sea la papa. Yo no creo en la juventud, me parece una etapa muy tonta, donde uno no sabe nada y el medio te obliga a ser renovador. Nosotros no nacimos en contra del Canto Nuevo, sino en contra de todo lo que signifique obviar los problemas, irse por los lados; lo de la música rebuscada, lo de la poesía. Nosotros estamos en contra de los artistas.

Además de articular su insolencia con innegables gracia y desparpajo, dichos como los anteriores evidenciaban que emergía en Chile un nuevo tipo de cantautor social que, es lógico, dejaba perplejos a los auditores educados en la tradición cultural de izquierda. Si el modelo de creador consciente era entonces el trovador que, desde el país o el exilio, se condolía por un Chile perdido con el Golpe de Estado, gente como Jorge González, *Yogui* Alvarado o Carlos Cabezas estaban en sus antípodas, y no sólo en el estilo de sus versos. Los años ochenta impusieron por primera vez a cantautores de gran alcance sin lecturas ideológicas sistematizadas, que atesoraban más discos cantados en inglés que en español, y que sumaban a sus referentes musicales códigos tomados del cine y de las artes plásticas. Su edad e historia personal, además, corrían por una pista paralela a la de la épica allendista, por lo que no estaban disponibles para glorificar su legado ni llorar su caída.

No sólo esa separación impidió la valoración inmediata de su talento. El ascenso simultáneo de bandas de fuste y grupos frívolos

(tipo Cinema) contribuía a la confusión. En una nota de 1987 para *La Época*, el investigador Fabio Salas acusaba al nuevo pop de confundir «las nociones de sencillez y bailabilidad con facilismo y repetitividad […]. Todo sabe a cosas ya dichas, a protesta añeja, a mensajes vacíos […]. ¿Qué grado de permanencia se podría encontrar en cancioncillas como "Los locos rayados" o "Calibraciones"? ¿Hasta dónde son soportables las poses adoptadas por Los Prisioneros o Álvaro Scaramelli?».

La mezcla de peras con manzanas, como la de la cita anterior, era un riesgo abierto para músicos que comprobaban a cada momento que «pop» seguía siendo en Chile una mala palabra, y en donde la cantautoría solemne adquiría automático estatus de trascendencia, casi como única vestimenta posible para la reflexión cantada. Tal como veinte años antes frente a la mezcla de folclore y electricidad, la ortodoxia se ponía en guardia ante la inaudita articulación de cables, gel capilar y referencias fílmicas para sostener canciones con opinión. Aunque Jorge González ha reconocido más tarde que en su saña contra los trovadores había mucho de ignorancia y prejuicio, el famoso «imbécil barbón» de "Nunca quedas mal con nadie" separó las aguas entre una canción chilena profunda y autoconsciente, y otra que aspiraba a, en palabras del líder de Los Prisioneros, «hablarle a la gente como uno, y no encerrarse en una peña pensando que los que están adentro tienen la razón y los demás no».

¡Oye!
Tú me dices que protestas.
¡Pero!
Tu postura no molesta.
¡Dime!
Si tu fin es algo atacar o ganar aplausos.

[…] En las peñas, facultades y en la televisión,
junto a los artesas y conscientes esnob,
te crees revolucionario y acusativo
pero nunca quedas mal con nadie.

[…] Me aburrió tu postura intelectual,
eres una mala copia de un gringo hippie.
Tu guitarra —oye, imbécil barbón—
se vendió al aplauso de los cursis conscientes.
Contradices toda tu protesta famosa
con tus armonías rebuscadas y hermosas.

Eres un artista, y no un guerrillero. Pretendes pelear,
y sólo eres un mierda buena onda.

—"Nunca quedas mal con nadie", Los Prisioneros.

En el libro de entrevistas *Maldito sudaca*, de Emiliano Aguayo, González desmiente que "Nunca quedas mal con nadie" haya tenido un destinatario en particular, mucho menos Eduardo Gatti, como entonces se rumoreaba. Al presentarla en vivo, algunas veces el cantante le dedicó el tema a Silvio Rodríguez, pero en ese gesto había más bien una insolencia contra lo que el cubano representaba entonces: el símbolo casi oficial del arte con conciencia. Testigos del debut de Los Prisioneros en Concepción (en una tocata de octubre de 1984 teloneada por Los Ilegales[207]) recuerdan que ese preciso tema hizo que algunos se retiraran del Aula Magna de la Universidad Católica, indignados con lo que sentían era una ofensa personal.

En una época de división por bandos, no sonaban extrañas las canciones levantadas a modo de impugnación directa. Ahí están "Catalina", de Rudy Wiedmaier, o "Los flacos cósmicos", de Óscar Andrade —ya vistas en las páginas previas—, para, desde una construcción menos pegajosa que la de Los Prisioneros, restregar en la cara de otros arquetipos hipócritas su odiosa falsedad[208]. En el fondo, lo que se levantaba junto a ese enrostramiento era la defensa de un nuevo modo de legitimar el canto crítico, incluso si éste se articulaba sobre terrenos que hasta entonces les parecían inaceptables a quienes visaban el modo supuestamente correcto de cantar desde el enojo.

> Miguel Tapia: Hablar de pop era entonces vomitivo. Pero, para nosotros, pop era precisamente lo que queríamos hacer; o sea, salir en la radio, en la tele... éramos tan ilusos, que yo quería ir a tocar al «Festival de la Una». Para mí el pop era un concepto amplio: los Beatles eran pop. Y el rock era lo que estaba pasando en el [gimnasio] Manuel Plaza, que nos parecía súper conservador y aburrido. No sólo a Jorge [González] le gustaba Camilo Sesto. No sólo a Jorge le gustaba Doménico Modugno. No sólo a Jorge le gustaba Carpenters. A mí también me gustaban Adamo, y Nicola di Bari, y Charles Aznavour, y Hervé Vilard y Sandro. Sabíamos que decir que escuchábamos esa música y también a los Clash era algo que no iba a ser bien entendido en el Chile de ese momento; y que audiencias con nuestro mismo pensamiento social y político nos iban a

pifiar. Pero Víctor Jara tocó con los Blops y los comunistas se enojaron. La historia de la música chilena está llena de prejuicios y mentalidades estrechas.

Mario Planet (Upa!): Imagínate cómo criticaban mis gustos musicales mis «camaradas» en la escuela de Sociología de la Universidad de Chile, donde estudié. Pero, además, por el hecho de peinarme «raro» y vestirme de negro nadie creía que yo era de izquierda. Y mi negro en la ropa aludía a la situación del país, no precisamente a The Cure.

Jugar a ser frívolos fue el inesperado modo en el que varias bandas encontraron una manera de burlar la censura. Tenían a su disposición una serie de elementos que no levantaba sospechas —sintetizadores, baterías electrónicas, camisas abotonadas hasta el cuello—, alejada de la parafernalia de peñas. De su ejercicio de síntesis y su disposición al baile los ortodoxos analistas culturales de la época pasaron con displiscencia, sin verle sentido a detenerse en sus letras. Pero ahí, sobre las secuencias electrónicas y los estribillos sonsos, siguen de pie atrevidas impugnaciones al Chile militarizado, articuladas no tanto desde el dolor o el riesgo, mas sí desde un sarcástico desprecio.

Aparato Raro se había levantado como continuación de un grupo de jazz-fusión llamado Ojo de Horus. Lo componían jóvenes de familias con buen pasar económico e interés doble por el rock progresivo y la electrónica, y ubicaba al frente, sentado junto a teclados y sintetizadores, a un vocalista de bigote breve y anteojos exagerados. Igor Rodríguez había pasado su preadolescencia en Génova, Suiza, y a su regreso a Chile se movía en ambientes de Las Condes y Providencia en los que se espantaba por igual de «esos huevones grandes que seguían hablando de El Chavo del Ocho» como de «los momios cerrados que no leían, que no querían cachar lo que pasaba en el país». Vestir a sus canciones de solemnidad era, para él, un error tan grave como sumarlas a la causa de la banalidad cómplice:

Igor Rodríguez: El rollo de Aparato era ser puntudos, joder a los milicos y bailar. Quizás sonaba contradictorio entonces, pero nos parecía fundamental no ser graves, porque si no caías en lo del Canto Nuevo. Lo que queríamos decir era en serio, pero no nos parecía «importante» decirlo; o sea, no se nos iba la vida en eso, no íbamos a cambiar el mundo, no íbamos a sacar a Pinochet. Éramos

puntudos porque teníamos el poder para hacerlo: nadie nos iba a allanar la casa, no éramos víctimas de nada, ni del sistema económico. Éramos unos privilegiados.

La banda de la popular "Calibraciones" —el primero de los temas de este nuevo pop con efectiva rotación radial—, incluyó en su primer álbum, *Aparato Raro* (1985, Fusión), al menos dos canciones de sorprendente coraje antidictatorial. Sobre secuencias electrónicas imaginativas y envolventes, "Dulce decepción" y "Post mortem" describían imágenes de una ciudad oscura y violenta, sin redentores a la vista, y con la muerte y el miedo instalados como parte del paisaje. En su siguiente álbum, *Blanco & Negro* (1987, EMI), el grupo coló incluso un sampleo de un discurso de Fidel Castro en "Chile no está lejos".

Yo no me trago más tus verdades,
tu moral y tu tradición.
Si el mundo de hoy es tu legado
yo ya no quiero ser tu empleado.

No quiero estar en tu sucia guerra.
Ni militar ni militante.
Si he de luchar por la libertad
no transaré mi individualidad.

[…] Ciegos, sordos, los que ordenan;
mudos, cobardes, los que entierran.
Si eres capaz de matar a un hermano
ya no hay en ti nada de humano.

—"Dulce decepción", Aparato Raro.

Un humo espeso envolviendo todo,
las ratas huyen arrastrando lodo.
Tu pecho siente las explosiones
allá a lo lejos, en las poblaciones.

Un sol dorado reventando el cielo,
dos perros flacos transpirando miedo.
El viento barre las hojas del diario
que los mendigos han desechado.

Éste es mi mundo, éste es mi país.
Ésta es la mierda en que yo nací.

Éste es mi mundo, ésta es mi ciudad.
Todos han muerto pero ella está.

—“Post mortem”, Aparato Raro.

“Calibraciones” fue, por lejos, la canción más difundida de Aparato Raro, y también la que más polvo levantó cuando se supo que el grupo se había autocensurado para poder grabarla. Las originales menciones a «fascistas» y «marxistas» se convirtieron en saludos inofensivos a «sofistas» y «ciclistas». Los «locos uniformados» quedaron como «almidonados», y el «te cansaste de gritar y nunca ver» reemplazó al «te cansaste de gritar “¡Y va a caer!”», que sí cantaban en vivo.

> Igor Rodríguez: La letra la cambiamos en el estudio, mientras grabábamos. Recuerdo que la estaba cantando y el productor apretó el *talkback* y me dijo: «Esa letra no va», pero la verdad es que no sé si fue cosa de él o de alguien más. Da lo mismo. Mi actitud fue: «Bueno, no va. ¿Y qué pongo?». Para qué iba a alegar. A mí no me interesaba ser un héroe. Me interesaba que el tema sonara, y ser conocidos… algo. Yo tampoco le daba mucha importancia a esa canción. La había compuesto muy rápidamente. De hecho, quedó como lado B del single “Amores computarizados”. Pero en la [radio] Concierto prendieron y la empezaron a tocar.

Al momento de formar el grupo, Rodríguez venía de un tiempo de estudios de Licenciatura en Música de la Universidad de Chile, donde se topó con muchos de quienes luego nutrieron el círculo de este inaudito pop consciente. Además de Jorge González y Carlos Fonseca, estaban allí Pablo Ugarte (Upa!), Juan Ricardo Weiler (Pie Plano) y Robert Rodríguez, este último un peruano llegado a Chile durante su adolescencia que encontró en la misma facultad a otros dos músicos tan autodidactas como él, Jorge Silva y Waldo Castillo, dispuestos a seguirlos en su sueño de formar una banda pop[209]. Por cercanía, amistad y criterio estético en común, Banda 69 fue una de los grupos más cercanos en esa época a Los Prisioneros, y tomó de los sanmiguelinos el impulso para una similar combinación de acidez y de baile; de insolencia y de pop. Su único disco en los ochenta, *Banda 69* (1988, EMI), acogía varias referencias al cómic y a un estilizado erotismo, pero también se burlaba de la retórica autoritaria en “El presidente”, e ironizaba

sobra la borrachera de un pueblo miserable y sin opciones en “Al son de nuestras penas”, un tema conmovedor, escrito desde una desazón comparable a la que alimentaba “El baile de los que sobran”.

> Nuestras leyes nos dan risa,
> nuestros jefes nos dan pena.
> Para un pueblo como el nuestro
> no hay caminos ni salidas.
>
> No hay trabajo, no hay dinero,
> somos locos limosneros.
> Con desorden, delincuencia,
> no ocultamos nuestras indecencia.
>
> […] De ambiciones no sabemos.
> Grandes sueños no tenemos.
> Como tontos nos reímos,
> y en nuestra mierda nos dormimos.
>
> —“Al son de nuestras penas”, Banda 69.
>
> ¿Por qué te empeñas en creer
> que si hablas de política eres más maduro?
> ¿Por qué te empeñas en creer
> las tonteras que te dicen otros?
>
> […] Nunca dices nada nuevo
> y siempre atacando al sistema.
> Todos escuchan a Víctor Jara,
> todos se visten de igual manera.
> Ya no actúan por sí solos,
> se dejan convencer.
> Les dan una bandera
> y les piden que griten fuerte.
>
> —“Un tipo especial”, Banda 69.

Esa sorna amarga hacia el patético orgullo nacionalista cruzaba también “No me puedo acostumbrar”, de Emociones Clandestinas, muestra poderosa de un título de protesta puesto al servicio de la reivindicación —«tengo 27 y quiero vivir. / ¡Es mi derecho y lo voy a exigir!»— antes que al puro lamento. El cierre del único disco de la banda penquista, *Abajo en la costanera* (1987, EMI),

ponía al grupo y a Los Prisioneros (no identificados en los créditos) a gritar durante varios minutos: «¡No queremos este mundo *culiao*!», entre golpes de batería y rasgueos eléctricos que entran y salen sin pauta.

"¿Es esto revolución?" era un tema opresivo y oscuro, que evidenciaba su angustia sin dar pista alguna sobre una posible solución. Incluso en "El nuevo baile", su inesperado *hit* radial —un tema no exento de lecturas en torno a la homogeneidad y represión—, Emociones Clandestinas apostaba por su pop de tintes punk como un vehículo de agite mental.

> Yogui Alvarado: ¿Qué mejor que una buena letra se convirtiera en un hit de las pistas de baile? ¿Qué mejor que colar una canción combativa en las listas radiales, sólo por que tiene un buen estribillo y un ritmo que invita a mover los pies? Muy por el contrario a lo que entonces pensaban los cultores del Canto Nuevo, hacer llegar de ese modo un mensaje crítico era una acción inteligente. Significaba que estabas llegando con *power* y alegría a mucha más gente. Para mí, todo radica en la actitud y propuesta.

Esta rabia era un código nuevo en la canción social chilena. Se mascullaba, se acumulaba, y se emitía sin metáforas ni maquillaje, desde la desolada convicción de que poco iba a cambiar una vez que los militares se largaran del poder. «El ojo de nuestras canciones veía los problemas de la sociedada como algo anterior y posterior a Pinochet», recuerda el músico y poeta Tito Escárate, entonces en el grupo Compañero de Viajes, que —a lo largo de siete años y con un casete como legado (*Compañero de Viajes*; 1989, Alerce)— intentó vincular la creatividad libertaria de estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile con ideas de izquierda, aunque recelosas de la militancia y de cualquier posible liderazgo ideológico alrededor suyo.

> Tito Escárate: En cierto modo cuestionábamos la moral, la cultura y el orden social. Son textos que aun hoy podrían describir el estado de crisis en que vivimos: la marginalidad disfrazada y las instituciones.
>
> Pintados con tu bello rostro, niño,
> cuánto engaño te fueron a contar.
>
> […] Que no te pisen, que no te borren,

debes tener muy claro
a quién gritarle tu rabia,
a quién gritarle tu rabia.

—“Señales de tránsito”, Compañero de Viajes.

Nos barrieron, aplastaron,
nos borraron de la faz.
Me escupieron, nos drogaron,
nos pusieron a mirar
cómo pasaban los años.
Nos pusieron a llorar.
No da más, este asunto no da más.
No da más, este asunto no da más.

Con la burla te indicaron
cuando quisiste aprender.
Te quitaron tus derechos,
se aprovecharon de ti.
Es muy dura la carrera
cuando uno esta aquí abajo.
qué ironía, qué ilusión,
qué maldita condición.

—“No da más”, Compañero de Viajes.

No me puedo acostumbrar
a que noche y día me tengan que vigilar,
a poner candando a cada palabra
que desee pronunciar.

No me puedo acostumbrar
a toda esa propaganda
desquiciada y desenfrenada,
a tener las manos limpias
y mi nombre ligado a nada.

A todo eso, ¡no!
No me puedo acostumbrar.
Tengo 27 y quiero vivir,
¡es mi derecho y lo voy a exigir!

No me puedo acostumbrar
a esas botas en el parque
y halogramas en la TV.

A las mentes cuadradas
educadas en la universidad,
a esa grosera prepotencia uniformada.

—“No me puedo acostumbrar”, Emociones Clandestinas.

Mientras algunos hace tiempo que dirigen,
otros aún están con sus dilemas de colores y banderas.
Podrás rayar las ciudades enteras
y encadenarte a tus ideales.
Quizás cambies al que esta a la cabeza;
y con eso, ¿qué?
¿Acaso es esto revolución?

—“¿Es esto revolución?”, Emociones Clandestinas.

Sentado en su trono
puede dominar
desde una gran altura
toda la ciudad.

Se empieza a escuchar
un grito y otro más.
Pero él lo niega todo,
los que sufren se deben olvidar.

No es extraño que
nadie lo pueda atacar.
Sabe esconderse muy bien
entre los mil cuerpos que
lo protegerán.

—“Cabezas sueltas”, Paraíso Perdido.

El temor reprimía opiniones pero también formas más espontáneas de relacionarse. *Que nos devuelvan la emoción* (1988, EMI) fue el título del segundo disco de Upa!, una frase inserta por el grupo en una de sus canciones para evidenciar la obligación de vivir con un silencio impuesto. En las postales urbanas de las mejores composiciones del cuarteto —el más hábil de su generación para articular un elaborado romanticismo— se acomodaban incontables referencias al absurdo de una cotidianeidad de emergencia, en la que lo doloroso y lo violento eran parte del paisaje. El pago descrito en “Sueldos” era un control de expresión («te manejan con dinero / no con balas de cañón»);

los bares vacíos de “La nada”, la metáfora de una ciudad sin espacios. La mujer «desgarrada en una esquina» de “Ella llora” podía ser (o no) la víctima de una bomba lacrimógena, detenida por Carabineros, pero envalentonada en su protesta por un cambio que ya era imparable («ella no lo dice por que ella no lo sabe, / no la sabe y por abajo algo se viene»).

> Mario Planet: Siempre buscamos el lado emocional de las cosas, incluso de la política. Sentíamos que la dictadura no sólo nos había despojado de la libertad y de la dignidad sino que también del sentimiento frente al mundo. Era flagrante el triunfo de la economía de mercado, y la competición se erigía sobre la solidaridad. La emoción y el sentimiento eran vistos como una debilidad. Incluso en las filas progresistas de la izquierda estaban aquellos que consideraban, con un dejo de exasperación, que había temas más importantes a tratar. Pero nosotros habíamos decidido, en un acuerdo tácito, explorar un poco más adentro: asuntos profundos pero comunes a todos, como nuestras emociones.

> No gastemos la voz en la ciudad.
> Sólo gestos con emoción.
> En silencio buscar las caras.
> Mover los cuerpos, en silencio.
>
> Una vereda, un vaso, un sillón,
> un brazo en el hombro.
> Un beso en silencio bastaría
> para conmover esta ciudad
> arrasada, arrasada, arrasada, arrasada.

—“La emoción”, Upa!
Estamos viviendo,
es lo único seguro que está sucediendo.
De entre los escombros
se esta colando el frío hasta mi chaqueta.
Curado de espanto, de a poco me levanto
y salgo a caminar
por la ciudad, por la ciudad
hasta algún bar.

Estamos seguros

no nos van a dar lo que estamos pidiendo.
Un guardia de azul me dice de antemano:
«Aquí pierdes tu tiempo».
Nos quieren echar, vuelta a caminar
¡parece no existimos!

Somos la nada,
nos tienen en la nada,
somos la nada.

—"La nada", Upa!

Santiago era también protagonista en las composiciones de Electrodomésticos, un grupo de amigos sin preparación musical formal, que, más que canciones, comenzó a armar suertes de artefactos sonoros con retazos de ruidos, grabaciones y secuencias; sólo a veces encauzados por la voz lúgubre de Carlos Cabezas. La formación en arte y diseño de dos de sus integrantes (Silvio Paredes y Ernesto Medina) motivaba al trío a componer desde una propuesta que entonces parecía evasiva y alienante, pero cuyo peso de reflexión política el tiempo ha demostrado. En los sampleos del agite callejero de la ciudad y los discursos ominosos de gurúes televisivos (la adivina Yolanda Sultana, el predicador estadounidense Jimmy Swaggart[210]) el grupo descontextualizaba parte del día a día bajo el pinochetismo, exponiéndolo en toda su banalidad.

> Carlos Cabezas: Hacíamos las cosas con harto humor. Un humor medio corrosivo, quizás, que nos permitía transmitir de otra manera, sin generar anticuerpos. El cambio de contexto hace que las cosas entren de otra manera, pues no se te activan las barreras. Y eso era muy distinto a cómo se decían las cosas políticas en ese tiempo, que era, uf, el recalentamiento eterno, muy nocivo —por algo caímos en lo que caímos— y de un lenguaje, a nuestro juicio, agotado. Después uno pudo descubrir que eso tenía harto de política, aun más de lo que nosotros pudimos pensar, pero siento que en ese momento mucho de lo que pasaba tenía que ver más bien con superviviencia, con humanidad.

Lo que en Electrodomésticos era una opción estética que buscaba reaccionar a través de la deconstrucción y descontextualización, en Fulano era el esfuerzo por, en palabras de

sus integrantes, «embellecer el dolor». Aunque las composiciones del grupo de fusión más asociable a la opinión política están en su primer disco aparecido en democracia —*En el búnker* (1989, Alerce) incluye títulos como "Adolfo, Benito, Augusto y Toribio", "Gran restrictor, ten piedad (de nosotros)", "Que o la tumba serás" y "Honor, decencia, dignidad, moral y patria"—, ya desde mediados de los años ochenta el conjunto con Arlette Jecquier en voz «siempre encontró el modo de decir: "No estoy de acuerdo", aun en el tiempo en que era más peligroso», en palabras de David Ponce. Fulano ejercía una oposición poética atípica, articulada desde versos muchas veces ininteligibles, sinuosos, oblicuos.

> Débil fue el más valiente héroe que estúpidamente
> dio su vida por la nación;
> o sea, por un grupo de guatones con dinero
> y mil carretoneros borrachos.
>
> Se ríen los que vienen recién llegando,
> los que vienen a morir.
> Su maqueta y otra más, y otra más.
> ¡Pago por ver un par de oficiales dignos!
>
> —"Rap rock", Fulano.
>
> Gran precursor de las cruces sangrientas,
> gran comisario de las cloacas del mal,
> hijo predilecto de Satán:
> estoy temblando, se quema mi cerebro.
> No más electros, prometo estar de acuerdo.
> Gran restrictor, ten piedad de nosotros.
> Todos debemos obediencia al cañón.
> Pronto llegarán sus refuerzos,
> no volveré a ver el sol,
> nadie sabrá dónde estoy.
>
> —"Gran restrictor, ten piedad (de nosotros)", Fulano.

Qué mala suerte que los años juveniles coincidieran con el pinochetismo. Perder noche, expresión y libertad por una coyuntura político-social inesquivable. En estos versos desolados se aguantaba la rabia de saberse a cargo de una vida en parte malgastada por un turno militar sin fecha de vencimiento a la vista.

207 Los Ilegales fue una banda rockabilly de vida breve pero con integrantes penquistas ilustres: Álvaro Henríquez, *Titae* Lindl y *Yogui* Alvarado.

208 Vendrían otras más en esta década, como “Muerte a los hippies”, del grupo hardcore-punk Squad, con versos como «Ya no quiero volver a ver todas esas lanas / apestando a humildad» e insultos contra Silvio Rodríguez, Grand Funk y Led Zeppelin.

209 Sobre esta confluencia trata, en parte, el libro de entrevistas *Las voces de los ’80*, de Emiliano Aguayo (2012, Ril).

210 A ese telepredicador estadounidense también le dedicó un tema en esta década el grupo punk Caos.

Los Prisioneros: quedar mal

Así fue presentado Bob Dylan antes de un concierto de 1963. Son palabras extrapolables a otros momentos y contextos:

> Dicen que cada época, cada período, tiene sus héroes. Cada necesidad tiene su solución y su respuesta. Algunos —la prensa, las revistas— a veces piensan que son los héroes que eligen los jóvenes quienes lideran el camino. Yo tiendo a pensar que ellos suceden porque surgen de una necesidad. Éste es un hombre joven que surgió de una necesidad. Vino y se convirtió en lo que es porque las cosas necesitaban decirse, y eran los jóvenes quienes querían decirlas, y decirlas a su manera. De algún modo, escuchó a su generación. No tengo que decirlo. Ustedes lo conocen. Él es suyo: Bob Dylan[211].

El vocero musical como altavoz generacional es un arquetipo frecuente en la tradición rockera extranjera, pero de muy escasos ejemplos en Chile. De hecho, no existe ningún otro con la lucidez y arrojo de Jorge González, el joven de la comuna de San Miguel que antes de cumplir veinte años ya indicaba frente a un micrófono por dónde avanzaría la voz de aquella década que él marcó con su canto. Separarlo como autor del engranaje de Los Prisioneros no desmerece a sus otros dos compañeros de banda, sólo delinea mejor su talento de letrista, conceptualizador pop y líder de un trío al que formó y mantuvo como un vehículo para enarbolar lo que podría identificarse como un canto de la exclusión. “El baile de los que sobran”, “Que no destrocen tu vida” o “Quieren dinero” son himnos vigentes hasta hoy en el país colista de la OCDE.

González miraba con respeto a la onda disco y los Bee Gees. Sus composiciones jamás desdeñaron el poder del baile; es más, lo avivaron como plataforma de discurso. Rockero, sí, pero también fanático de la canción romántica latinoamericana y agradecido de la educación musical que le había dado la radio. El suyo era un furioso grito de descontento para, en sus palabras, «hacer mover la patita». Ser el maestro de ceremonias de una amarga celebración colectiva fue y es todavía parte de su vocación expresiva.

No había en las canciones de Los Prisioneros palabras que no fuesen parte del habla cotidiana ni construcciones que siquiera

rozaran la metáfora. El abuso era abuso. La lucha de clases, lucha de clases. El sexismo, sexismo. Pero, como nunca antes en la canción chilena, toda esa denuncia se escuchaba articulada con ritmo agitado y una irresistible vitalidad; y ahí radica, en parte, la popularidad de la banda. Los Prisioneros no fueron el descubrimiento de un grupo intelectual, de un sector ideológico ni el resultado de un regaloneo crítico (más bien, al contrario). Su fuerza fue un fenómeno de bases que el trío abrazó con gozo, y que alentó con una mirada desprejuiciada y ambiciosa sobre el éxito, al que recibieron con comodidad y alegría cuando les llegó.

Si Jorge González no se había asomado, hasta entonces, a las ideologías políticas convencionales era porque apenas las conocía. En su familia directa no había militantes de un partido; y la división de bandos que heredó como adolescente se le hacía estrecha y excluyente. Por eso eligió pasar de todo ello: «No necesitamos banderas / […] se llame religión, se llame nacionalidad», zanjó, y asumió que quienes se interesaran en sus canciones lo harían porque se sentían parte del grupo de los excluidos. Pero su canto se alzó vehemente, también, contra los tibios y sumisos; con especial tirria contra los conservadores del rock y la protesta, por mucho que estuviesen del lado correcto. Los Prisioneros homenajeaban al espíritu del punk cuando llegaban al extremo de insultar en vivo a su propio público. Pero, en otros aspectos, tenían la ambición del pop y la perspicacia de un activismo renovador que se enarboló como un canto de oposición a la dictadura, incluso cuando no era ésa su intención inicial.

Como todo fenómeno, Los Prisioneros descolocaron al viejo orden y obligaron a analizar al panorama musical desde otros parámetros de ellos en adelante. Mezclaron audiencias, opinaron con desparpajo y sin imposturas, incomodaron las pautas de los medios —que sin embargo no pudieron dejar de incluirlos—, y convirtieron su desprecio por el circuito de elite la fórmula de inversa proporción a su éxito, haciéndose famosos parados sobre zapatillas North Star. Su canto, que no buscó ideas en la antigua canción de protesta silenciada, fue una apuesta que esquivó la nostalgia y el recuerdo de los ausentes —tan cara a la tradición cultural de izquierda— para reemplazarlos por la promesa de «un futuro cargado de fuerza y hecho a la medida de quienes quisieran conquistarlo», en palabras del historiador Claudio Rolle95.

Su voz era la de un canto envalentonador:

> En plena edad del plástico

seremos fuerza, seremos cambio.
No te conformes con mirar,
en los ochenta, tu rol es estelar.
Tienes la fuerza, eres actor principal.
De las entrañas de nuestras ciudades
surge la piel que vestirá al mundo.

—"La voz de los ochenta", Los Prisioneros.

Los Prisioneros encauzaron la queja de una generación pisoteada por los militares, pero también la rebeldía personal de quienes no se iban a conformar con un simple cambio de administración política, pues adivinaban la traición agazapada también en quienes entonces se decían aliados. En tal sentido, la vigencia de los versos de Jorge González se advierte hoy con la incomodidad hacia una democracia llena de deudas sociales, en la que los resabios de un orden explotador, colonialista y codicioso marcan la convivencia tanto o más que bajo dictadura.

Alta difusión tuvieron y siguen teniendo los versos más incisivos de los discos *La voz de los 80* (1984, Fusión-EMI) y *Pateando piedras* (1986, EMI), dos álbumes que introdujeron inquietudes por completo novedosas en la canción popular chilena, como la explotación del cuerpo de la mujer ("Sexo"), la obediencia a patrones culturales foráneos ("Latinoamérica es un pueblo al sur de Estados Unidos", "Independencia cultural", "¿Por qué no se van?") y la desigualdad en el sistema educacional ("El baile de los que sobran", su mayor himno). Pero incluso en el giro brusco de estilo que significó para la banda *La cultura de la basura* (1987, EMI) —un disco con mayor apoyo en secuencias electrónicas y un sonido más áspero, que apenas consiguió rotación radial— González consiguió afinar sus dardos contra el sistema económico de desatada privatización legado por Pinochet y los Chicago Boys, y su reguero de vidas ahogadas por deudas, rutinas agobiantes y la obligación de pagar hasta el infinito la cobertura de necesidades básicas.

Las vidas no son bromas.
Hay un poco más que se puede hacer,
bastante más que enviar cupones a la tele.
Más que planchar tus bluyíns.
Más que pelear por un sueldo decente a cada fin de mes.

Hay gente que está comiendo

de tu no saber qué decir.
Su fuerza es la ignorancia de todos nosotros.
Vampiros que suponen que somos felices con sobrevivir,
y se aseguran que todo siga así.

—"Poder elegir", Los Prisioneros.
Como puedes ver las vitrinas están llenas de cosas que comprar.
En sus autos la gente va feliz a trabajar.
No hay problemas ni necesidad,
este lugar es ideal.
(Para vivir, ¡lo mejor!)

[…] Aquí no roba nadie ni hay por qué robar.
Nuestros sueldos son buenos y hasta podemos ahorrar.
Ven a jugar a que somos un país
de verdad.

—"Lo estamos pasando muy bien", Los Prisioneros.

Sus mil obreros lo saludan y le dan la mano,
pero lo quisieran devorado por gusanos.
Nadie lo estima, y le dicen «señor»
porque el desempleo es lo peor.

Ya no tengo miedo, ya ni tengo rabia.
No quiero sus monedas, no quiero oir su labia.
Pensando que al final es mucho mejor
morirse de hambre que de inanición.

Usted y su ambición dan tanto asco.

—"Usted y su ambición", Los Prisioneros.

Con los militares, Los Prisioneros enfrentaron restricciones puntuales, como su veto eterno de Televisión Nacional (el canal incluso se bajó de la transmisión de la Teletón de 1985 cuando apareció la banda) o la vez en que un bando militar de la Comandancia de la Guarnición Militar de Victoria prohibió una actuación del grupo, invocando la Ley de Seguridad del Estado (se les acusaba de ser «negativos para la juventud»). Pero ninguna prohibición fue más dañina económicamente que la que sufrieron luego de anunciar, en marzo de 1988, su apoyo a la opción No en el venidero plebiscito.

Precisamente en la conferencia de prensa en la que el grupo daba los detalles de una gira nacional de cuarenta fechas para presentar *La cultura de la basura*, Jorge González emitió una sentencia breve pero decisiva: «En el plebiscito votaremos

que No».

Era la primera vez que Los Prisioneros se manifestaban de forma tan clara y abierta contra Pinochet; y pagaron, por ello, las consecuencias. Los gimnasios y sedes municipales antes confirmados para el *tour*, de pronto subieron sus precios de arriendo o presentaron excusas para no acoger al trío. La Dirección General de Deportes (Digeder) y las alcaldías obedientes al gobierno aprovechaban sus atribuciones para aguarle al grupo su proyecto profesional más importante de ese año.

El compromiso de Los Prisioneros en la lucha contra la dictadura se plasmó luego en tres grandes presentaciones en actos del No, incluyendo la masiva concentración en la Panamericana con Departamental y otra actuación en el parque La Bandera. Su aparición en la franja televisiva por el No, en septiembre, coronó un compromiso quizás impensable para el grupo en sus inicios; pero coherente con la mirada de una banda que nunca dio la espalda a las urgencias de su época.

---

211 Palabras de Ronnie Gilbert (The Weavers) previas a la presentación de Bob Dylan en el Freebody Park, Newport, el 26 de julio de 1963.

Un punk sin mohicanos

Pinochet los mandaba a acostarse temprano, a cortarse el pelo al ras, a creer en su relato de las noticias y a tratar con respeto los uniformes. Eran sus niños, y cuando un grupo de cuatro amigos bautizó a su banda Pinochet Boys no hizo más que evidenciar la sumisión absurda e insoportable con la que debía cargar su generación. De toda la pesadez cotidiana que implicaba la vida bajo dictadura, a los llamados punks chilenos les irritaba especialmente la grisura con la que ésta avanzaba. La homogeneidad. El tedio.

«La nada, así le llamábamos a la realidad histórica en la cual nos encontrábamos», recuerda Daniel Puente en uno de los textos del libro *Pinochet Boys*, sobre el grupo del cual formó parte como cantante y bajista a mediados de los años ochenta:

> Santiago era Chile y Santiago era oscuro […]. Aquí no había diferentes tribus, como allá [en Europa]; sólo había una, la nuestra. Una mezcla de *new wave*, góticos, punks, post-punks y rockabillies, resultado de la información fragmentada y sin contexto de los magazines que leíamos y los discos que escuchábamos. Y estábamos nosotros, los Pinochet Boys, verdaderos bastardos de una sociedad enferma de fascismo y aburrimiento96.

La variopinta tribu que describe Puente era parte de un grupo reducido en número pero de alta creatividad y avidez de conocer tendencias extranjeras, y que resentía de tal modo la grisura de esos años que sentía que asomarse a la disidencia del Canto Nuevo o al ruido rockero de gimnasios sólo agravaba el diagnóstico. Aunque aún indefinido en su cauce expresivo, su quiebre con los tiempos era radical, y por eso incluso el canto adolorido por la utopía humanista perdida con el Golpe les parecía conservador e inconducente. Admiraban sin complejos el rock extranjero, abrazaban la filosofía autogestora del punk y se impusieron atacar el *statu quo* musical con el humor, la libertad y la visualidad de los que carecía el Canto Nuevo.

Los medios de comunicación nunca dejarán de llamarlos «punk», si bien en la aceleración de los Fiskales Ad-Hok, la oscuridad de Índice de Desempleo, la inquietud visual de los Dadá, la poesía rupturista de Los Jorobados, la visceralidad de Los KK, el

anticlericalismo de Políticos Muertos o el hedonismo de los propios Pinochet Boys —al carro se subían incluso bandas con ganas de parecerse a The Police— había evidentes elementos rockeros, *new wave* e incluso pop. Era un punk sin mohicanos ni presupuesto para chaquetas de cuero, pero atento al devenir musical de punta en Europa, y, por ello, conductor de aire fresco para un país que entonces recelaba del extranjero como de una amenaza desestabilizadora.

> Iván Conejeros (Pinochet Boys): La idea era decirles a los demás: «Hazlo tú también. Hagámoslo. Hagamos algo ahora que todo está tan muerto». Quisimos hacer una realidad paralela. La idea era: no me voy a deprimir, no voy a dejar de hacer lo que quiero hacer. Filo a lo que hay, filo a Pinochet.
>
> Cristián Millas (Índice de Desempleo): Queríamos bailar, no hacer música para escuchar tomando un *navegado*. El Canto Nuevo no era nuestra música, claro, pero yo la encontraba válida, respetable. O sea, creo que Jorge González se equivocó: ellos sí quedaban mal con muchos; los llevaban presos, qué sé yo. Pero era música fome, no más.

La ceremonia de bautizo del movimiento suele fijarse en mayo de 1986 para el «Primer Festival Punk», organizado en el Sindicato de Taxistas de Ñuñoa, en calle El Aguilucho[212]. Allí se presentaron Dadá, Zapatilla Rota, Índice de Desempleo, Corruption Girls, Pinochet Boys y Niños Mutantes. Murales pintados sobre cartón corrugado por el colectivo artístico La Contingencia Sicodélica escenificaron un festival de máxima precariedad. Muchos de quienes se subieron esa noche al escenario no sabían tocar sus instrumentos, pero nadie de la audiencia fue por ello a reclamarles a los organizadores. En el turno de Pinochet Boys, decenas de asistentes se subieron al entarimado a gritar, juntos y abrazados: «¡Yo no tengo miedo!».

El punk llegaba a Chile con casi diez años de tardanza, mezclado en una misma colorida majamama con el tecno-pop y la *new wave* de Inglaterra, y los gritos destemplados del rock radical vasco. Eran bandas que extendían su disconformidad en un alegato multidimensional; también vinculado a la pintura, el diseño, el cómic y el teatro.

En un tiempo de redefiniciones, la división de la juventud en

dos bandos ya no alcanzaba para ordenar el paisaje social. También los opositores a Pinochet podían oponerse entre sí. Álvaro España les escupía a los estudiantes de la Universidad de Chile —y esquivaba, de vuelta, una luvia de piedrazos— durante la presentación de unos debutantes Fiskales Ad-Hok en apoyo a la salida del rector José Luis Federici:

«¡Párense, hippies *culiaos*! ¡Paren la raja, huevones!».

La insolencia debía ser ancha, y superar la simplificación en dos bandos que rudamente imponía entonces la dictadura. Los Fiskales eran un grupo radical, que veía enemigos también en la izquierda.

> Álvaro España (Fiskales Ad-Hok): Una de las cosas que nos inspiró para armar una banda fue Pinochet como principal enemigo. Pero nuestra postura ha sido, en el fondo, trabajar por una nueva política de parada antifascista: de barrio, de esquina o de bar, como quieras llamarla. Hemos tocado para el PC, pero no nos interesa ninguna bandera política, y lo tenemos muy claro; ni siquiera las del anarquismo, porque no creemos en movimientos ni utopías. Tenemos poca fe en los cambios colectivos, la verdad; confiamos más bien en los cambios personales, de grupos pequeños. Armar una vida al margen dentro del sistema, y, desde ahí, para afuera.

Roli Urzúa, el bajista del grupo, venía saliendo de un período de militancia en las Juventudes Comunistas como escolar, y buscó en los Fiskales una manera diferente de agitar socialmente al Chile bajo dictadura. Según España, «nuestra idea era hacer extremismo musical; putear a los milicos». Además de la precariedad técnica, sus conciertos comenzaron a distinguirse como una experiencia de intensidad física. Fue común que muchos de sus recitales quedaran inconclusos para evitar riesgos. «Nadie sabía tocar nada. Tampoco teníamos instrumentos», recuerda Roli en el libro *La era ochentera*. «Eran las puras ganas, y unos pocos ensayos que habíamos hecho construyendo una batería con tambores de cartón».

> Miguel Conejeros (Pinochet Boys): Los de derecha creían que éramos de izquierda; los de izquierda creían que éramos de derecha. No se entendía y no nos importaba que no se entendiera. Nos afirmábamos en una época de una intolerancia feroz, cuando caminar por la calle ya era una

> experiencia riesgosa. Recuerdo dos intentos de linchamiento, y no de pacos. Gente que nos gritaba: «¡MARICONES!» porque andábamos con aros o ropa extraña.

Los primeros punk chilenos vivieron el hostigamiento como una amenaza cotidiana y, a veces, de alto riesgo. No hay entrevistado del documental *Pank*[213] —y son más de una veintena— que no recuerde haber sido detenido por sospecha en esos años. Se rememoran allí los buses policiales fuera de las tocatas, los militares en camarines, los lumazos sobre la espalda, los líos al final de casi cada recital.

«Te podían llevar preso dos veces en una misma noche. Salías de una comisaría y, esperando micro, volvían a agarrarte, y sólo por la pinta», recuerda en ese filme uno de los Políticos Muertos. Una fiesta que los integrantes de Pinochet Boys organizaron en su casa de calle Herrera terminó con todos los asistentes arrestados, sus muebles y equipos destruidos a patadas por carabineros, y un auto de vidrios polarizados ubicado de punto fijo al frente de esa casa de ahí en adelante. Este último incidente llegó hasta a los diarios, en notas que hablaban de «punks» como de una especie extraplanetaria. *La Cuart*a tituló como nota menor de portada[214]: «ESCANDALOSO MALÓN DE PUNKS CRIOLLOS: PINTARON DE VERDE Y ROJO HASTA EL PERRO».

La tensión iba y venía en oleadas de hostilidad por un lado; y de hastío, por el otro. Las sacudidas cantadas de ese incipiente primer punk chileno eran como espamos: breves, agitados; anuncios de que algo peor podía estar por venir.

> Dictadura musical,
> nadie puede parar de bailar
> la música del general.
> Música del general
> ¡hijo-de-pu-ta!
>
> El carbón en las caras.
> El gatillo en los dedos.
> ¡Yo no tengo miedo!
> ¡Yo no tengo miedo!
>
> —“Música del general”, Pinochet Boys
>
> Roja la sangre

de una madre violada por la ley gris
Gris
Gris como su futuro
Como mi futuro
Como tu futuro.

—“Nací nazi muerto”, Pinochet Boys.

Existe una raza
totalmente acomplejada.
Somos un hoyo en el mundo
y pensamos que somos el centro.
Tenga o no tenga plata,
chileno mal vestido,
nacional o importado:
chileno acomplejado.

—“Chileno acomplejado”, Orgasmo.

Los curas están cobrando,
los ministros están falseando,
el presidente está robando,
los exilados están llorando.

Burócratas corruptos,
los pacos siguen abusando,
los tiras siguen jalando,
los reos están escapando,
el alcalde está vagando.

Burócratas corruptos.
El Estado huele a podrido.

—“Burócratas corruptos”, Políticos Muertos.

¿De qué nos sirve el gobierno?
¿De qué nos sirve la autoridad?
¿De qué nos sirve guardar silencio?
¿De qué nos sirve protestar?
Si al final todos corrompen
a esta sociedad.

—“De qué nos sirve”, Caos.

Caminando por la calle

con un paco me encontré.
Con bototos de milico
luma en mano me paró.
Yo le dije qué quería,
y por eso me pegó.

[…] Es por eso que protesto
y lo hago con razón,
pelo rojo y chaqueta.
Es por eso que soy punk.
Ya no quiero seguir sufriendo.
Ya no quiero más gobierno.
Ya no quiero tus problemas.
Ya no quiero más sistema.

Y si acaso no lo encuentro,
sólo pido diversión.
Un momento, un momento,
un momento, de anarquía.

—"Bototos de milico", Anarkía.

¿Dónde estan los torturados
y los que habéis matado?
[…] No nos dejan trabajar.
No dejáis manifestar.
Nuestro odio eliminar,
luchadores de la paz.

Nuestro acto es humillarlos.
Algo un poco repugnante.
Pisotean, nos balean,
nos escupen, nos golpean.

—"Anti fuerza pública", Los KK.

Chile violencia,
Chile miseria,
Chile país contaminado.
Puro Chile, el cielo no es azulado.
Río arriba, cosas que me hacen pensar.
Río abajo, la pobreza me hace temblar.

La calle está llena de represión.
La realidad es distinta en la televisión.

La información está manipulada
y la sociedad, amenazada.

[…] Chile no es la copia feliz del edén.

—"Chile miseria", Vandalik.

Y me emputezco al recordar
esta estúpida presión que día a día yo debo aguantar
de los que mis drogas y mi vida quieren controlar
y mi manera de ser y mi manera de actuar.
Y yo te digo: «Escucha, imbécil, no seas policía ni seas capellán».
Escúchanos, Señor, nada te rogamos.

—"Libertad vigilada", Fiskales Ad-Hok.

Oro, robar.
Pueblo, a saquear.
Colonizar, cristianizar,
a conquistar.

Gracias a la madre patria, gracias a la puta madre. Mal futuro nos dejaron, continente separado. Y cuando quieren nos aplastan los gringos ¡conchesumadres!
—"Madre patria", Fiskales Ad-Hok.

Tenía sólo cuatro años
cuando llegaste a Presidente.
Mataste la noche de este lugar
y dejaste sin vida a sus hombres,
creías que como héroe ibas a quedar
y hoy tiemblas al pensar en el final.

Te crees el dueño de este lugar,
nos miras como a unos idiotas.
Creías que no ibas a quedar así no más;
pues tú te equivocas.

—"El presidente", Índice de Desempleo.

Las desilusiones
fueron bastantes.
Me tapo las orejas
porque a la noche hay cadena.

Dormir de aburrido
era normal.
Lo único que se quería
era ir al Mundial.
Tikitikití tikitikití
Odio escuchar el grito:
«¡Obreros y estudiantes!».
Son cosas muy distintas
los libros y el barro.
No lo voy a negar,
suena harto bien
pero en la calle es otra cosa
lo que se ve.

—"La cueca", Índice de Desempleo.

Aunque no es estricta con la métrica, la última canción citada debe ser la única cueca punk de la que existe registro. Cristián Millas, de Índice de Desempleo, la compuso a la manera de una provocación, como queriendo decir «éste también es mi país y mi música», cuando por cueca se entendía sólo el molde huaso tan caro a la dictadura. Era otra prueba de la búsqueda de un grupo de resistencia precoz —aún estaban en el colegio cuando participaron del Primer Festival Punk— y crítica informada, articulada casi siempre con los ojos puestos en los noticiarios. Su alegato desbordó sus canciones para instalarse en insolentes ganchos visuales, como la bandera chilena con la estrella abajo ubicada en el escenario de sus tocatas o el inolvidable bajo de Cristián Millas, diseñado especialmente para imitar el fusil M-16 del logo del Frente Patriótico Manuel Rodríguez.

Ya desde su nombre, el grupo sostenía un mensaje de descreimiento a las versiones oficiales, y sus letras insistían sobre el daño que la dictadura estaba haciéndole a toda una generación con la patética complicidad de la televisión.

Los integrantes de Jorobados saludaban en su nombre la doble sensación de «sentirse jorobados y con ganas de jorobar al sistema», pero elegían atacar ese orden desde un muy peculiar traje de furia, onomatopeyas y coprolalia. Llamaban a sus canciones música «de las cloacas» o «del desecho», y a su único casete —publicado recién diez años después de su disolución— lo titularon con una idea freudiana: *Etapa anal* (1996, autoedición).

Con letras de ataque directo a la dictadura o a la maqueta de vida familiar dominante, el grupo emitía una «respuesta epidérmica a los estados de tensión», tributaria al instinto y la biología, y alejada de lo que observaban en otras bandas de la época como un simple «inconformismo taquillero».

> Tienes derecho a guardar silencio.
> Tienes derecho a ser egoísta.
> Tienes derecho a ser insensible.
> Tienes derecho a ser ignorante.
> Tiene el deber de prohibir
> lo que está prohibido.
> Tiene el deber de descubrir
> lo que está descubierto.
> Tiene el deber de aborrecer
> lo que está aborrecible.
> Tiene el deber de respetar
> lo que es respetable.
> Tiene el deber de aplaudir
> lo que está consagrado.
> Tiene el deber de ignorar
> lo desconocido.
>
> —"Deberes y derechos", Jorobados.

Jorobados fue un grupo de vida breve, que en no más de nueve meses de actividad durante 1986 consiguió motivar un pequeño culto que apuntaló la incipiente escena punk de la época, si bien sus integrantes se definieron siempre influenciados más bien por el blues rock de Jimi Hendrix y la propuesta progresiva-experimental de King Crimson.

La primera generación del punk (y del hardcore punk) chileno casi no grabó en estudio. No existen discos de Pinochet Boys, Índice de Desempleo, Dadá ni Vandalik. De Los KK, Anarkía, Squad y Caos circulaba sólo un demo (con un dibujo de Augusto Pinochet en la carátula en el último caso). Jorobados y Políticos Muertos, en tanto, pudieron editar algo suyo recién en el segundo lustro de los años noventa[215]. Incluso los Fiskales Ad-Hok no registraron sus canciones profesionalmente sino hasta 1993. Antes de ese primer casete para el sello Alerce (*Fiskales Ad-Hok*), las maquetas autoeditadas en *Matarratas* (1987) y *Por fin llegó el indulto* (1988) sirvieron para compartir las primeras composiciones

específicas contra la dictadura en marcha, con canciones como "Con la represión te acuestas", "Santiago violento", "Policía secreta" y "Matarratas". La destemplanza de esos versos furiosos contra la autoridad seguiría en sus venideras grabaciones, pero nunca tan personalizada como lo estuvo en esos demos:

> Almorzando entre muertos sin sonrisas, mi familia.
> Almorzando entre tumbas no me oye, mi familia.
>
> Esto es mi muerte en vida, esto es mi familia.
> Esto es mi muerte en vida, esto es mi familia.
>
> Son dinero, son prejuicios, qué problemas, mi familia.
> No me hablan, no me entienden,
> yo le grito a mi familia:
> «¡Muertos!».
>
> —"Almorzando entre muertos", Fiskales Ad-Hok.
>
> El ministro del Interior tiene las bolas como un melón y se mete el dinero que pertenece al obrero.
>
> El ministro del Interior tiene las bolas como un melon
> y con su camarilla de ratas siento asco de la democracia.
>
> […] Pero la gente no ve nunca, ya que le meten un tiro en la nuca.
> Pero la gente no ve nunca, nunca, nunca, nunca, nunca.
>
> —"Matarratas", Fiskales Ad-Hok.
>
> Te marcaron con tortura
> mucho más de quince años.
> Te culearon con dolor,
> te asustaron y patearon.
> En la gloria ultraderecha
> con la Dina o CNI.
>
> ¿Cuál será la próxima
> policia secreta?
>
> ¿Ahora a quién torturará,
> policia secreta?
>
> ¿Ahora quién te joderá,
> policia secreta?

Siempre existen organismos
de puta seguridad.
Siempre abiertas cárceles,
los no deseados guardarán
nuevamente los gobiernos
¡a los hombres a cazar!

—"Policía secreta", Fiskales Ad-Hok.

La transición democrática obligaría más tarde a las bandas punk a girar sus cañones. Además, sacó la voz de una nueva generación de grupos orientados desde un principio a una queja antisistema amplia, no sólo contra el gobierno. Los Miserables, Los Peores de Chile, Josefina Rock, Ocho Bolas y BBs Paranoicos repartieron sus letras de los años noventa entre temas sociales diversos. Por eso, la decisión de Políticos Muertos y Fiskales Ad-Hok por continuar trabajando tras la caída de Pinochet los obligó a fortalecer su mensaje.

> Álvaro España: Nuestras letras tienen que ver con la sociedad chilena y lo que nos rodea, durante y después de Pinochet. Queríamos el retorno de la democracia, pero no la veíamos con ilusión, porque ¿en quién íbamos a confiar?

Si algo se afirmó con el retorno de la democracia en Fiskales Ad-Hok —sin duda, la banda más significativa del punk chileno que pudo cruzar de una década a otra— fue su profundo descreimiento. «Seguíamos tan tristes cuando llegó la alegría / […] Siempre te ofrecen nueva vida, pero todo sigue igual», cantarían más tarde en "Borracho", un tema grabado en los años noventa.

Como con casi todos los cantautores de oposición a la dictadura, la transición tampoco fue amable con los punks chilenos. En el entusiasmo ganador por forjar un país de acomodo, los jóvenes más radicales no tuvieron cabida ni siquiera como denunciantes. Su rabia siguió masticándose en privado. Sus blancos de ataque encontraron el modo de reformularse y seguir irritándonos desde algún nuevo espacio. Cuando Los Miserables pudieron publicar un primer casete, en 1991, lo titularon *¿Democracia?* Así, con signos de interrogación.

Para 1988, el año del No a Pinochet, pocas de las bandas pioneras del punk chileno existía; o, al menos, no con su formación original. Un año antes, en una caída de altura provocada por un ataque de epilepsia, había muerto TV Star, líder

de los Dadá. Los Jorobados no alcanzaron a estar juntos ni doce meses. Pinochet Boys, en tanto, se había disuelto en São Paulo, Brasil, luego de un par de presentaciones que consiguieron cierta difusión en la prensa local como reporte de «los punks que le declaran la guerra a Pinochet». El 11 de septiembre de 1986, los cuatro amigos se instalaron frente a la Embajada de Estados Unidos, en plena Avenida Paulista, para quemar la bandera de trece barras y cincuenta estrellas, y leer un manifiesto contra la violencia intervencionista[216].

«De alguna forma, el hecho de perder ese enemigo común, nos aflojó las amarras. Y a lo mejor eso nos quitó las ganas de seguir», opina Cristián Silva, de Vandalik en el documental *Pank*. Otros de sus compañeros de generación hablan allí de vacío, de agotamiento del mensaje; incluso, de falta de rigor.

La fugacidad fue parte del sentido de estas particulares apuestas de subversión musical. De todos los movimientos musicales revisados en este libro, al primer punk chileno es al que peor le combina la palabra «carrera». Apareció, gritó, se fue. Su función no fue tanto dejar marcas de su protesta como envalentonar a quienes los siguieron con la prueba de que, al menos, era posible enarbolarla.

---

212 En ese mismo lugar se había realizado en diciembre de 1985 el primer festival thrash metal chileno: Death Metal Holocaust.

213 *Pank. Orígenes del punk en Chile*, dirigido por Martín Núñez y estrenado en 2010.

214 11 de julio de 1986.

215 Los Jorobados, *Etapa anal* (1996, independiente); Políticos Muertos, *Políticos Muertos* (1997, C.F.A.).

216 La separación disparó a los integrantes por el mapa, pero tres de ellos se mantienen hasta hoy vinculados a proyectos musicales independientes.

Rap a la chilena: aindiao, choreja

El hip-hop chileno mostró sus primeras rimas en los estertores de la dictadura, y no se afirmó a gran escala sino hasta los años noventa. Sin embargo, esos primeros rapeos fueron valiosos intentos por combinar protesta, calle, pulsos entrecortados y códigos musicales casi nunca antes trabajados en el país, incluyendo también los de otras vertientes de la música negra, como el funk, el soul y el jazz afrocubano.

De Kiruza fue el gran grupo de ritmo negro en el Chile de la dictadura. Sus primeros conciertos se organizaron en actos estudiantiles y conciertos de resistencia, y su casete debut apareció con Pinochet todavía en el poder. Sus dos integrantes fundadores, Mario Rojas y Pedro Foncea, no escondían su opinión política: el primero había sido un militante comunista que venía llegando de más de una década de residencia sucesiva en Australia, Nicaragua y Nueva York; y el segundo se había integrado hacía poco a las JJ.CC. Por eso, y aunque el conjunto no quiso presentarse como una banda centrada en el canto político, sus primeros temas contenían decenas de menciones a la tensa situación en el país.

En *De Kiruza* (1988, autoedición), un casete autoproducido de asombrosa difusión mano a mano —llegó a vender diez mil copias, asegura Mario Rojas—, el grupo inauguró al menos dos nuevas formas de abordar la canción social chilena, con un inteligente aporte desde lados poco convencionales: el lenguaje poblacional y la cotidianeidad de los márgenes, por una parte («queremos rescatar la belleza de lo popular»[217]); y una incipiente aproximación a códigos musicales apenas trabajados en el país hasta entonces, como el rapeo, el fraseo soul del canto y el uso de sintetizadores para replicar las pautas del reggae o el hip-hop de vieja escuela. Pedro Foncea se mostraba allí como el vocalista de excepción que aún es, imprimiendo intención sincera en cada verso. El suyo era un canto consciente, que rendía honor al nombre de un grupo que adaptó el «ándate con cuidado» del coa (según una deformación del lunfardo argentino para la expresión inglesa *take it easy*), en parte como reacción a la poesía a veces en extremo estilizada del Canto Nuevo.

Cuando todos elegían cantar desde el «¡cuidado!», De Kiruza impuso la viveza del «¡alerta!».

Desafiar a los militares era una osadía que, hasta 1988, se

había articulado principalmente entre guitarras de palo y algunos sintetizadores. De Kiruza acogió su entusiasmo por la música negra desde su esencia, cual es la del canto rebelde. En su tema más famoso, el grupo desafiaba sin timideces a la dictadura pinochetista. "Algo está pasando" era el encaramiento a un viejo amigo devenido soplón, presentado en rimas y articulado con extrema coloquialidad, como si efectivamente se tuviera al *sapo* frente a frente. Es considerado, además, el primer rap grabado alguna vez en Chile.

> Se te nota un bulto bajo la chaqueta,
> no *sigái* fingiendo con la metralleta
> Eres asesino de profesión
> pero dices proteger a la nación.
>
> Comandos, brigadas y operaciones:
> títulos distintos pa' tus mismas acciones
> Se apagan las luces en las poblaciones
> cuando se tortura en tus instalaciones.
>
> Oye, loco, dile al jefecito
> que él ya no tiene nada que temer,
> pues son muchas las naciones
> que lo pueden acoger:
> Paraguay, South Africa,
> Hawaii también.
> Y que me zarandearon de pies a cabeza,
> con cigarros me quemaron en una mesa.
> Soporté corriente por todos los rincones
> Yo no creo cuando dicen: «Somos millones».
>
> —"Algo está pasando", De Kiruza.

Ese último verso aludía a una de las campañas de fidelización del régimen previas al plebiscito. *De Kiruza* era un disco que hablaba sobre su época a la manera de una crónica musicalizada. "Caramelo", por ejemplo, pintaba un certero retrato: no sólo de un arquetipo social perfectamente reconocible en el Chile de los años ochenta (el hijo —o hija— *de papito* que asocia su rebeldía financiada a una pura cuestión de forma), sino también del entorno en el que entonces éste se movía con toda comodidad:

> ¿Qué sucede, Caramelo?
> Te veías tan rebelde
> con tu pinta de vanguardia,

con tus pelos recortados
y el abrigo largo y viejo
que compraste tan barato
en el negocio de la ropa usada.

Sácate esos pantalones
y abre bien esas orejas,
voy a decirte un secreto:

Tu madre es una cartucha
y tu padre un sinvergüenza,
que explota a un montón de giles
para pagarte la universidad.

—“Caramelo”, De Kiruza.

En comparación al conocido “Largo tour” de Sol y Lluvia, el paseo intercomunal que emprendía De Kiruza en sus canciones era más cercano, menos paternalista, mucho más crudo. En las canciones del grupo aparecía un Santiago doblemente empobrecido por el sistema y por sus opciones de evasión.

«Era un Chile distinto, donde se hacía mucho más difícil que ahora soñar con la igualdad», recuerda Foncea.

No se cantaba desde el podio de la ideología bienpensante, sino desde el zarandeo más urgente, como sucede en la rima más famosa del disco: «¡Suelta la bolsita de neoprén! / Eso no te hace bien».

“Gonzalo Huerta” es, en tal sentido, nuestro “Pedro Navaja”: una salsa de estribillo adherente con la historia de un santiaguino como miles de la época —en este caso, un vendedor de dólares que aplana a diario el Paseo Ahumada—, que vive mal y termina peor por culpa de la represión policial. Su drama se extrapola al de toda una ciudad: ahí están, también, los que corren durante una protesta, los lumazos, el guanaco.

En general, éstas eran canciones que, bajo su pátina de celebración, solidarizaban con la queja del chileno medio que, si conseguía escapar de los uniformados, era para caer en las deudas, y que no tenía dónde distraerse de un país que lo trataba como a un estorbo.

«¡Ay, la vida!», repetía el estribillo de un tema homónimo.

Sucede que la música chilena es indefectiblemente triste, incluso cuando quiere sonar afrocaribeña.

El hip-hop se venía colando en Santiago desde mediados de los años ochenta, en parte por el impacto que causaron en cines locales las películas estadounidenses *Breakin'* y *Beat street*. «Para nosotros es un estilo de vida», explicaba Lalo Meneses, futuro líder del grupo Panteras Negras, en un reportaje hecho en 1986 por Teleanálisis[218]. Bajo la dirección de Rodrigo Moreno, «Estrellas en la esquina» mostró la organización de grupos de baile en poblaciones como la Huamachuco, en Renca, y ha quedado como valioso registro del albor del rap chileno.

«Ser un *breaker* es ser un comunicador social», explica allí otro de los entrevistados. «Eso significa la palabra '*break*': quiebre, cambio. Un cambio para vivir en paz, que es algo que en todos estos años no se ha logrado. Hay que cambiar el sistema de vida: la pobreza, la falta de acceso, la desigualdad».

Nadie en esa nota hablaba aún de componer. La idea inicial de esos jóvenes era coordinar coreografías en la calle. Sin embargo, no había existido otro baile importado a Chile cargado con tanta inquietud social.

En el salto del *breakdance* a las rimas, y de ahí a la grabación de temas rapeados —aunque fuese, en un principio, sobre bases de casetes de grupos extranjeros—, todos los primeros raperos chilenos reconocen la influencia de De Kiruza. «Sin ellos no habría habido rap en coa», destaca, por ejemplo, Lalo Meneses. Su grupo, Panteras Negras —al colectivo antirracista estadounidense homónimo lo había conocido a través de lecturas dispersas durante su adolescencia—, recibió además un aventón fundamental de Pedro Foncea. El cantante de De Kiruza llegó a Renca para conocer mejor su trabajo y apoyarlo con el regalo de una caja de ritmos Casio RZ-1, que Meneses se demoró seis meses en manejar («a puro ensayo y error, si yo no sabía inglés», recuerda). Los Marginales, M-16, Enigma Okulto y Latin Posse (los futuros La Pozze Latina, un dúo con dos jóvenes recién llegados del exilio de sus padres) fueron otros de los grupos importantes de ese rap de la vieja escuela del cual no se grabó material sino hasta los años noventa, y cuyo alegato más sólido fue un fenónemo más bien de la transición democrática.

Las rimas de Panteras Negras alcanzaron a cruzarse con los estertores de la dictadura, pero de todos modos encontraron el modo de impugnar su modelo. En temas como "Desde la basura", "Tontos ricachones" y "Lejos del centro" el grupo azuzaba el rencor de clase con descripciones empíricas sobre los efectos de la desigualdad en los barrios más pobres de Santiago.

Me levanto tan temprano
para buscar empleo
y me encuentran mil defectos,
hasta que soy feo.
No les gusta mi caracho,
mi porte ni mi edad.
Y yo me pregunto: Dios mío,
¿hasta cuándo seguirá?
[…] Y pa' qué hablo de moda
y de distracciones,
si el hambre aquí en la pobla
nunca está de vacaciones.
Y no sólo es el problema
de alimentación,
también está el de la justicia
y toda la restricción.
Si te paras en la esquina
de forma casual
te pescan por terrorista
o algo mucho más fatal.

—"Tontos ricachones", Panteras Negras.

Había en el rapeo de Meneses rabia acumulada por años, masticada en su caso en estudios escolares incompletos, trabajos precarios, y varios vínculos de familiares suyos con luchas sociales. Las lecciones de un tiempo de militancia en las Juventudes Comunistas se encauzaron luego naturalmente en su interés por el hip-hop «que ocupaba toda mi cabeza», en sus palabras.

> Lalo Meneses: El baile nos llevó a la música, y la música nos llevó a la cultura negra y sus luchas. Y vimos que tenía casi todo que ver con lo que vivíamos. No era nuestra idea cantar contra los milicos, solamente. Vivíamos en la pobreza. Sonábamos feo porque representábamos a locos feos que no tenían nada. Y eso es rap.

Tan sólo emitir y expandir esa desazón era, en un principio, mucho más importante que cuidar la forma en la que se presentaba su grupo. Con el tiempo, la incorporación de nuevos códigos de lenguaje y música acomodarían el conjunto en un estilo definido como «pobla-funk» o «rap a la chilena: *aindiao*, *choreja*».

Su cada vez más agudo discurso político se convirtió durante la transición en el alma de Panteras Negras y afirmó a su vocalista en la figuración pública de un activista.

El pop, el rock, la cantautoría, el hip-hop e incluso la electrónica del Chile de los años de transición democrática tuvieron poderosos modelos previos en los cuales mirarse, pero el contexto en el que a esos nuevos músicos les tocó trabajar era tan diferente al de sus antecesores que, por un rato, las referencias cercanas parecieron quedar convenientemente congeladas. La mayoría de los cantautores de la década de los noventa prefirió mirar al extranjero que volver sobre un discurso local que recordaba dolores aún frescos, y ponía a cualquiera en comprensible guardia. Sucedió también con otras áreas del quehacer creativo y hasta político. Fue como si la sociedad chilena completa hubiese necesitado sacudirse un rato de la retórica antidictadura e imponerse el propósito de levantar un nuevo discurso. En parte por eso los ejemplos de canciones políticas de los primeros años de reencontrada democracia son escasos y de superficial impacto. No es que a los autores chilenos dejase de inquietarles la suerte de su país. Es sólo que el país se distrajo entre seductores susurros de cambio y de éxito cuyo posterior aterrizaje forzoso reactivaría la reflexión en versos cantados, pero no sin antes habernos embriagado a todos de cierta ilusa banalidad.

Que esta investigación elija concluir justo frente a esa coyuntura no implica, por supuesto, que no existan canciones sociales posteriores que rescatar y analizar. Sin embargo, es justo reconocer que éstas no se han sucedido con la fuerza ni con la frecuencia de décadas previas, por una serie de razones cuyo diagnóstico excede la intención de este libro. Los treinta años aquí revisados guardan, además del excepcional mérito de haber cobijado a letristas de asombrosa altura, la conquista de urdir un correlato musical para la historia reciente de nuestro país. Habrá quienes consideren un despropósito atender al registro sentimental que contiene este cancionero para entender mejor a los chilenos, pero es precisamente la convicción de que aquello no es sólo posible sino incluso recomendable lo que dirige este texto. Creemos que al Chile de las últimas décadas se le ha leído, escrito y mirado en pantalla más de lo que se le ha escuchado. E incluso esta lectura quedará incompleta si no motiva ocupar luego los oídos en atender cómo se ha cantado aquello que nos ha sucedido,

dolido, esperanzado e indignado. El cancionero acumulado en estas páginas es la fibra emocional de un país tensada en las cuerdas de instrumentos y voces de un inimitable alcance.

---

217 Para la carátula del casete el grupo eligió un retrato hecho por Paz Errázuriz a un cargador de La Vega.

218 Teleanálisis fue una suerte de noticiario clandestino independiente realizado en Chile bajo la dictadura, y cuyos reportajes audiovisuales se repartían en copias de VHS.

Agradecimientos

Todos los entrevistados para esta investigación mostraron excepcional generosidad y disposición, incluso cuando este libro era aún un proyecto de publicación incierta. Sus recuerdos y opiniones son parte central del texto, que se levanta, en parte, como homenaje a su talento y persistencia.

Las valiosas observaciones de los periodistas Jorge Leiva, Manuel Vilches y Emiliano Aguayo, así como del músico y profesor Osiel Vega, fueron importantes para la fase final de corrección, por el oficio, experiencia y buen criterio de todos ellos.

Mis compañeros y amigos en MusicaPopular.cl —Iñigo Díaz, Jorge Leiva y David Ponce— son permanente ejemplo, en una vocación compartida, en torno a la investigación respetuosa y cariñosa sobre música chilena.

Con una estimulante confianza y respetuosa paciencia en la edición, Patricio Jara permitió que este texto se convirtiera en libro. Pablo García aportó valiosos consejos para su orden y presentación. Álvaro Matus regaló los primeros elogios.

El apoyo y el aliento de Rodrigo Pinto acompañaron estos años de trabajo. Gracias a Facundo por envalentonarme.

Entrevistas y consultas directas

A no ser que así explícitamente se indique, todas las citas de este libro corresponden a entrevistas realizadas por la autora. El siguiente es el detalle de quienes fueron contactados personalmente para entrevistas o la consulta puntual de datos:

Capítulo 1: Isabel Parra, Ángel Parra, Horacio Salinas, Micaela Navarrete, Osiel Vega y Manuel Vilches. Capítulo 2: Eduardo Parra y Claudio Parra; Eduardo Gatti, Pedro Greene, Mario Salazar; Fernando González y Tilo González; Juan Mateo O'Brien y Héctor Sepúlveda; Tito Barahona, Eduardo Labarca y Gonzalo Planet. Capítulo 3: Isabel Parra, Ángel Parra, Horacio Salinas, Eduardo Carrasco, Jorge Coulon, Nano Acevedo, Willy Bascuñán, Catalina Rojas, José Alfredo Fuentes, Horacio Saavedra, Felipe Solís (cancionerodecuecas.cl). Capítulo 4: Isabel Parra, Horacio Salinas, Ángel Parra, Roberto Márquez, Patricio Manns, Camilo Fernández, Eduardo Carrasco, Marcelo Coulon, Julio Alegría, Payo Grondona, Mauricio Redolés, Julio Numhauser, Roberto Rivera, Sergio Vesely, Mariana Montalvo, Mariela Ferreira, Eduardo Gatti, Sonia Paz Soto, Vladimir Vega, Vittorio Cintolesi, Luis Monroy (losjaivas.net), Ricardo Valenzuela y Alfredo Troncoso. Capítulo 5: Pancho Sazo, Claudio Parra, Sol Domíguez, Andrés Godoy, Eduardo Valenzuela y Luis Monroy. Capítulo 6: Nelson Schwenke, Eduardo Peralta, Luis Le Bert, Cristina González, Osvaldo Torres, Hugo Moraga, Raúl Acevedo, Jorge Venegas, Osvaldo Díaz, Fernando Vergara, Óscar Riveros, René Figueroa, Alejandro Guarello, Julio Zegers, Isabel Aldunate, Flopy, Álvaro Godoy, Carlos Necochea, Nancy Torrealba Tilusa, Juan Carlos Pérez y Gabriela Zúñiga (AFDD). Capítulo 7: Fernando Ubiergo, Osvaldo Díaz, Óscar Andrade y Flor Motuda. Capítulo 8: Miguel Tapia, Igor Rodríguez, Carlos Cabezas, *Yogui* Alvarado, Iván y Miguel Conejeros, Cristián Millas, Carlos Fonseca, Mario Planet, Álvaro España, Mario Rojas, Tito Escárate, Lalo Meneses y Martín Núñez.

Fuentes impresas y audiovisuales:

1 Cita de una columna de Ricardo García para el diario *Fortín Mapocho*, reproducida en el libro *Un hombre trascendente* (1996, Pluma y Pincel, Santiago) sin que se le atribuya fecha.

2 CARRASCO, Eduardo: *Quilapayún. La revolución y las estrellas* (Santiago, Las Ediciones del Ornitorrinco, 1988; reeditado en 2003 por Ril).

Capítulo 1:

3 Extracto de décima tomado de NAVARRETE, Micaela y DONOSO, Karen (compilación y estudios): *Si a tanta altura te subes. "Contrapunto" entre los poetas populares Nicasio García y Adolfo Reyes* (Santiago, DIBAM/Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, 2011).

4 Extracto de décima tomado de NAVARRETE, Micaela y DONOSO, Karen (compilación y estudios): *Los diablos son los mortales. La obra del poeta popular Daniel Meneses* (Santiago, DIBAM/Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, 2008).

5 ROLLE, Claudio: «Del "Cielito lindo" a "Gana la gente": música popular, campañas electorales y uso político de la música popular en Chile». Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular.

6 ACEVEDO HERNÁNDEZ, Antonio: *La cueca. Orígenes, historia y antología* (Santiago, Nascimento, 1953).

7 GONZÁLEZ, Juan Pablo y VARAS, José Miguel: *En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora* (Santiago, Cuadernos Bicentenario, 2005).

8 LOYOLA, Margot: *La tonada: testimonios para el futuro* (Valparaíso, Fondo Margot Loyola / UCV, 2006).

9 GONZÁLEZ, J.P., OHLSEN, Ó. y ROLLE, C.: *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970* (Santiago, Ediciones UC, 2009).

10 «Discusión sobre la música chilena». *Araucaria de Chile* núm. 2 (1978).

11 PARRA, Isabel: *El libro mayor de Violeta Parra* (Santiago,

Cuarto Propio, 2009).

12 RODRÍGUEZ, Osvaldo: *Cantores que reflexionan* (Madrid, LAR, 1984)

13 GUERRERO, Bernardo: «Religión y canción protesta en América Latina. Un ensayo de interpretación»; *Revista de Ciencias Sociales* núm. 4 (Iquique, 1994).

14 Comentario emitido en una mesa redonda organizada por la Universidad Católica en 1968 en torno al legado de Violeta Parra, y cuya transcripción ha aparecido en diversas publicaciones.

15 CANELES, Reiner y PANCANI, Dino: *Los necios. Conversaciones con cantautores hispanoamericanos* (Santiago, Lom, 1999).

16 *Ritmo* núm. 18 (4/1/1966).

17 MANNS, Patricio: *Violeta Parra. La guitarra indócil* (Madrid, Júcar, 1978).

18 Cita de Eduardo Guzmán tomada del programa "Voces… El que nace chicharra vive cantando", dirigido por Alejandra Fritis.

19 Tomado de la compilación de textos *Un hombre trascendente* (Santiago, Pluma y Pincel, 1996). En el libro no se especifica fecha de la publicación original.

20 GONZÁLEZ, J.P., OHLSEN, Ó. y ROLLE, C.: *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970* (Santiago, Ediciones UC, 2009).

Otros:

GUZMÁN, Antolín: *Quelentaro. Por dentro* (Osorno, Universidad de Los Lagos, 2004).

MONTEALEGRE, Jorge:*Violeta Parra. Instantes fecundos, visiones, retazos de memoria* (Santiago, USACH, 2011).PARRA, Violeta: *Cantos folklóricos chilenos* (Zig-Zag, 1959 / Nascimento, 1979)

—*Décimas* (Santiago, Pomaire/Nueva Universidad, 1970).

VALLADARES, Carlos y VILCHES, Manuel: *Rolando Alarcón. La canción en la noche* (Santiago, Quimantú, 2009).

Capítulo 2:

21 OSORIO, Javier: «Rock, dependencia y apropiación. Los Beat 4 y la crítica a la imitación en los años sesenta», ponencia

presentada en el Primer Congreso Chileno de Estudios de Música Popular (Santiago, ASEMPCh y Universidad Alberto Hurtado, 2011).

22 «El show del festival de la Quinta Vergara». *La Segunda (*8/2/1971).

23 POLITZER, Patricia: «¡Estos sí que son pájaros raros! Jaivas que "vuelan"». *Ramona* núm. 63 (9/1/1973).

24 GODOY, Álvaro: «Los caminos que se abren». *La Bicicleta* núm. 23 (mayo 1982).

Otros:

PLANET, Gonzalo: *Se oyen los pasos* (Santiago, Cápsula Libros, 2004). PONCE, David: *Prueba de sonido* (Santiago, Ediciones B, 2008).

STOCK, Freddy: *Los caminos que se abren*. La vida mágica de Los Jaivas (Santiago, Grijalbo, 2002).

Capítulo 3:

25 MANNS, Patricio: «Los problemas del texto en la Nueva Canción». Trabajo leído en el Cuarto Encuentro de la Nueva Canción, (Quito, 1984).

26 SÁEZ, María Inés: «Puñetes y patadas entre regidores UP y oposición». *La Tercera* (6/2/1973).

27 *La Tercera* (7/2/1973).

28 CARRASCO, Eduardo: *Quilapayún. La revolución y las estrellas* (Santiago, Las Ediciones del Ornitorrinco, 1988; reeditado en 2003 por Ril).

29 *El Musiquero* núm. 77 (dic. 1968).

30 LARREA, Antonio y MONTEALEGRE, Jorge: *Rostros y rastros de un canto* (Santiago, Nunatak, 1997).

31 PEÑA, Cristóbal: *Cecilia, la vida en llamas* (Santiago, Planeta, 2002).

32 GONZÁLEZ, J.P., OHLSEN, Ó. y ROLLE, C.: *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970* (Santiago, Ediciones UC, 2009).

33 «Recital de folkloristas de la UP: La canción es también un arma revolucionaria». *El Siglo* (30/4/1970).

34 INTI-ILLIMANI: «¿Terrorismo musical?». *Quinta Rueda* núm. 4

(enero-febrero 1973).

35 *Onda* núm. 48 (8/7/1973).

36 RODRÍGUEZ, Osvaldo: *Cantores que reflexionan* (Madrid, LAR, 1984).

37 ADVIS, Luis: Carta a Eduardo Carrasco, fechada el 15 de marzo de 1984. Publicada en *La Nación Domingo* (23/12/07).

38 Citada sin fecha en *Ricardo García, un hombre trascendente* (Santiago, Pluma y Pincel, 1996).

39 *El Musiquero* (mayo 1972).

40 BARRAZA, Fernando: *La Nueva Canción Chilena*; colección «Nosotros los chilenos» (Santiago, Quimantú, 1972).

41 FUENZALIDA, Valerio: *La industria fonográfica chilena* (Santiago, Ceneca, 1985).

42 ROJAS, Mario: *El que sae, sae* (Santiago, Ocho Libros, 2012).

Otros:

ACEVEDO, Claudio, et al.:*Victor Jara. Obra musical completa* (Santiago, Fundación Víctor Jara, 1997).

ÁLVAREZ, Rolando: *Su revolución contra nuestra revolución, Vol II. La pugna marxista-gremialista en los ochenta* (Santiago, Lom, 2008).

DÍAZ-INOSTROZA, Patricia: *El Canto Nuevo chileno. Un legado musical* (Santiago, Universidad Bolivariana, 2007).

GARCIA, Tânia da Costa: «Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60». *Revista Musical Chilena* núm 212 (julio-diciembre 2009).JARA, Joan:*Víctor, un canto inconcluso* (varias ediciones; disponible hoy en Lom).

PARTY, Daniel: «Beyond 'Protest Song': Popular Music in Pinochet's Chile [1973-1990]». *Music and dictatorship in Europe and Latin America* (Turnhout: Brepols Publishers, 2010).

RIMBOT, Emmanuelle Rimbot: «Autorrepresentación y manifiestos en la Nueva Canción y Canto Nuevo». *Cátedra de Artes* núm. 3 (Santiago, Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006).

ROLLE, Claudio: «La "Nueva Canción Chilena", el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende». Actas del III Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular.

VALLADARES, Carlos y VILCHES, Manuel: *Rolando Alarcón. La canción en la noche* (Santiago, Quimantú, 2009).

VELASCO, Fabiola: «La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición». *Presente y Pasado. Revista de Historia* núm 23 (enero-junio 2007).

> Varios datos sobre "El pueblo unido jamás será vencido" se obtuvieron del especial sobre ese himno transmitido por radio Uno en 2010, como parte de la serie "Himnos locales".

Capítulo 4:

43 «La Nueva Canción Chilena». *Cuadernos Casa de Chile* núm. 9 (Ciudad de México, 1977).

44 PARRA, Isabel: *Ni toda la tierra entera* (Santiago, Cuarto Propio, 2013).

45 CARRASCO, Eduardo: *Quilapayún. La revolución y las estrellas* (Santiago, Las Ediciones del Ornitorrinco, 1988; reeditado en 2003 por Ril).

46 SILVA, Angelina: «Patricio Manns. Volver en alma y hueso». *La Bicicleta* núm. 40 (noviembre 1983).

47 MANNS, Patricio: «Escritura y destierro». Ensayo presentado al Congreso Internacional de Literatura Chilena organizado por el Instituto de Altos Estudios para la América Latina (París, 1983).

48 RUIZ, Martín: «Flores musicales del exilio chileno». *Araucaria de Chile* núm. 42 (1988).

49 CARRASCO, Eduardo: *Quilapayún. La revolución y las estrellas* (Santiago, Las Ediciones del Ornitorrinco, 1988; reeditado en 2003 por Ril).

50 —«La revolución y las estrellas». *La Época* (10/5/1987).

51 PARRA, Isabel: *Ni toda la tierra entera* (Santiago, Cuarto Propio, 2013).

52 PAVEZ, Héctor: carta a René Largo Farías, fechada en «París, 28 de junio de 1974». Reproducida en la revista *Chile Ríe y Canta*.

53 Entrevista con Alejandra Miranda, publicada en *Análisis* núm. 307 (diciembre 1989).

54 «Charo Cofré. En la sombra del cantar». *Cauce* núm. 34 (1985).

55 Carta a Poni Micharvegas, fechada el 14 de octubre de 1978

en París.

56 MORRIS, Nancy: «Las peregrinaciones del Gitano exiliado. Las cartas de Osvaldo Rodríguez». *Exiliados, emigrados y retornados. Chilenos en América y Europa 1973-2004* (Santiago, Ril, 2006).

57 «Sergio Ortega y la urgencia de una voz colectiva». *Cauce* núm. 53 (diciembre 1985).

58 LUNA, Carmen: «La nostalgia del reencuentro». *Cauce* núm. 178 (octubre 1988).

59 *La Bicicleta* núm. 49 (mayo 1984).

60 Tomado de www.manns.cl

61 «Canción Nacional». Canal 13, dirección de Carlos Moena (2005).

62 CHORNKIK, Katia: «Canto cautivo. La música en los campos de prisioneros de Pinochet». BBC Mundo (2005). Disponible en <news.bbc.co.uk/hi/spanish/specials/2005/canto_cautivo>.

63 Entrevista de Francisco Cruz en *Cauce* núm. 49 (noviembre 1985).

64 MONROY, Luis: «Cronología Jaiveana» en www.losjaivas.net.

Otros:

BENAVIDES, Sergio: «35 años Illapu». *La Nación Domingo* (noviembre 2007).

CIFUENTES, Luis: recuerdos de canto en Chacabuco tomados de <www.loscuentos.net/cuentos/local/lucho4747/>.

RUIZ, Martín: «Flores musicales del exilio chileno». *Araucaria de Chile* núm. 42 (1988).

STOCK, Freddy: *Los caminos que se abren. La vida mágica de Los Jaivas* (Santiago, Grijalbo, 2002).

Capítulo 6:

65 «Yo jugaba a las bolitas cuando fue el golpe». *Apsi* núm 260 (julio 1988).

66 FUENZALIDA, Valerio: *La industria fonográfica en Chile* (Santiago, Ceneca, 1985).

67 VENEGAS, Jorge Venegas: *Camotazo. Un canto en rebelión popular* (autoedición, 1988).

68 BRAVO, Gabriela y GONZÁLEZ, Cristián: *Ecos del tiempo subterráneo* (Santiago, Lom, 2009).

69 LABRA, Hans: *Lluvia de sol. La memoria del canto* (Santiago, Calíope, 2007).

70 «Músicos para la patria de hoy». *Apsi* núm. 103 (julio 1981).

71 *Análisis* núm.110 (octubre 1985).

72 SALAS, Fabio: *La primavera terrestre* (Santiago, Cuarto Propio, 2003).

73 «Por la canción arte y contra los dogmas». *La Bicicleta* núm.16 (octubre 1981).

74 «Decidí no cantar nunca más gratis». *Análisis* núm. 222 (abril 1988).

75 «¿Réquiem para un movimiento artístico?». *La Bicicleta* núm. 12 (mayo 1981).

76 JORDÁN, Laura Jordán y ROJAS, Araucaria: «El "Vamos Chile, ¡caramba!": Multiplicidad, enunciado colectivo y canción clandestina». Ponencia presentada en el IV Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología (Santiago, 2007).

Otros:

«El Nuevo Canto Chileno. En la senda de Violeta». Especial *La Bicicleta* (abril 1981).

«Canto en el dolor». *Cauce* núm. 42 (octubre 1985).

AGUIRRE, Estela y CHAMORRO, Sonia: *L. Memoria gráfica del exilio chileno 1973-1989* (Santiago, Ocho Libros, 2008).JORDÁN, Laura: «Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino». *Revista Musical Chilena* núm. 212 (julio-diciembre 2009).

RIVERA, Any Rivera: «Los Derechos Humanos, las cantatas, la historia y todo aquello que a veces nos emociona». *Apsi* (septiembre 1979).

> A excepción de una entrevista para *Cauce* («Un alerce en la tormenta»; núm. 58, enero 1986), todas las citas de Ricardo García están tomadas del libro *Un hombre trascendente* (Santiago, Pluma y Pincel, 1996).

Capítulo 7:

77 «Al rescate de la música nacional». *Juventud* núm. 15 (octubre-noviembre 1976).

78 FUENZALIDA, Valerio: *La industria fonográfica en Chile* (Santiago, Ceneca, 1985).

79 «Vuelvo reconciliada con Chile». *El Mercurio* (14/2/2000).

80 CUEVAS, Alejandro: *Sin razón. La herencia musical de Nino García* (Santiago, Feroces Editores, 2012).

81 YENTZEN, Eduardo: «Óscar Andrade. Sin pelos en la lengua». *La Bicicleta* núm. 19, (enero-febrero 1982).

82 ROJAS, Araucaria: «Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989». *Revista Musical Chilena*, v. 63, núm. 212 (2009).

83 DI DOMÉNICO, María Eugenia: «Regresaron los Quincheros sin sus instrumentos y trajes de huaso». *La Segunda* (28/5/74).

84 KORNBLUH, Peter: *Pinochet: Los archivos secretos* (Santiago, Crítica, 2004).

85 PONCE, David: *Prueba de sonido* (Santiago, Ediciones B, 2008).

86 «La síntesis, el juego y una inquietud». *La Bicicleta* núm. 11 (abril 1981).

87 «Florcita Motuda: "El problema es el armamentismo"». *La Bicicleta* (enero 1984)

88 *La Nación* (6/10/2008).

89 GARCÍA, Macarena y CONTARDO, Óscar: *La era ochentera* (Santiago, Ediciones B, 2005).

90 BENAVIDES, Sergio y MONTECINO, Sebastián: *El rey desnudo. La biografía de Luis Dimas* (Santiago, Grijalbo, 2006).

91 «Los desamores cuestan». *Apsi* núm. 271 (septiembre 1988).

92 LEMEBEL, Pedro: «Un café para Platón»; *La Nación* (14/10/2007).

Capítulo 8:

93 GALAZ, Cristián: «Nueva Ola en Chile. El pop de los 80». *La Bicicleta* núm. 67 (enero 1986).

94 «Pop y Canto Nuevo frente a frente». *La Bicicleta* núm. 73 (agosto 1986).

95 ROLLE, Claudio Rolle: «La nostalgia ya no es lo que era». *La Tercera* (7/6/2008).

96 Varios autores, *Pinochet Boys* (Santiago, Midia, 2008).

SITIOS WEB